
MESÍAS
MAIGUASHCA
LOS SONIDOS POSIBLES




MESÍAS
MAIGUASHCA
LOS SONIDOS POSIBLES





Augusto Barrera Guarderas
Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito

Ana Rodríguez
Directora Ejecutiva Fundación Museos de la Ciudad

Pedro Cagigal
Coordinador Centro de Arte Contemporáneo

Fabiano Kueva - Centro Experimental Oído Salvaje
Investigación y curaduría

Gabriel Maiguashca
Construcción de objetos sonoros

Wendy Rivadeneira
Diseño museográfico

Gonzalo Vargas M.
Diseño gráfico, aplicación MAX/MSP

Ana María Vela
Asistente de investigación y construcción de sintetizadores analógicos

Mayra Estévez Trujillo / Malena Bedoya
Asesoría curatorial

Gabriela Chérrez
Responsable de proyecto

Karen Solórzano
Área de investigación CAC

Cecilia Ponce / Wilson Ruiz
Relaciones interinstitucionales

Alicia López / Pablo Jijón
Comunicación

Andrés Ganchala / Daniel Rivera / Patricio Ortiz
Luis Domínguez / Roberto Noboa G.
Museografía y montaje

Adriana Coloma / Tomás Bucheli / DIFERENCIAL
Programa educativo

Naty Albán / José Arce / José Martínez / Gledys Macías
Isabel Llaguno / Andrés Bolaños
Equipo de mediación

Raquel Arízaga / Victoria Arias
Operaciones administrativas

Fabiano Kueva
Editor

Alberto Bernal / Mayra Estévez Trujillo
Pablo Guerrero / Fabiano Kueva
Mesías Maiguashca / Graciela Paraskevaídis
Textos

Gonzalo Vargas M.
Diseño y Diagramación

Archivo Mesías Maiguashca / Gonzalo Vargas M.
Pablo Jijón - Centro de Arte Contemporáneo / Lightnoise
Centro Experimental Oído Salvaje / Colectivo Central Dogma
Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana
Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador
Fotografías

Mesías Maiguashca
Sonografías

Luis Alvarado / Mauricio Bejarano / Juan Campoverde
Sven Hinz / Fabiano Kueva / Rubén López Cano
Diego Luzuriaga / Mesías Maiguashca / Jorge Oviedo
Julián Pontón / Francisco Proaño Arandi
Cergio Prudencio / Ana María Romano / Sergio Santi
Rodrigo Sigal / José Rafael Subía / José Urgilés
Guías de escucha y visionamiento

Mesías Maiguashca
Máster CD

Fabiano Kueva / Gonzalo Vargas M.
Máster DVD

Todas las obras, documentación y fotografías incluidas en la exposición y catálogo *Mesías Maiguascha: los sonidos posibles* son parte de la colección Archivo Mesías Maiguashca, Friburgo, Alemania. Con excepción de las imágenes donde consta otro crédito.

El logo de la muestra representa una onda sinusoidal invertida sobre la que se ha superpuesto un gráfico basado en los dibujos 14 y 15 del libro *Qhapaq Ñan* de Javier Lajo, (Ed. Abya Yala, 2006).

CODISYS
Impresión CD y DVD

HOMINEM
Impresión catálogo

ISBN:



Fundación
Teatro
Nacional
Sucre







WWW.PIXELMONO.COM

Contenido:

Presentación
Alcaldía Metropolitana...5

Mesías Maiguashca:

Entre la gruta oscura y la luz del solsticio
Ana Rodríguez y Pedro Cagigal...............................6

Los sonidos posibles
Fabiano Kueva...9

Cuatro escalas en la ruta al Ecuador
Graciela Paraskevaídis...29

Memoria sonora incesante
Pablo Guerrero...33

Mímesis cultural: el desarrollismo como una máquina "entonaruidos"
Mayra Estévez Trujillo...37

EsCuChA: algunas reflexiones (acústicas) sobre Mesías Maiguashca
Alberto Bernal...47

Obras sonoras...51

Obras en video...56

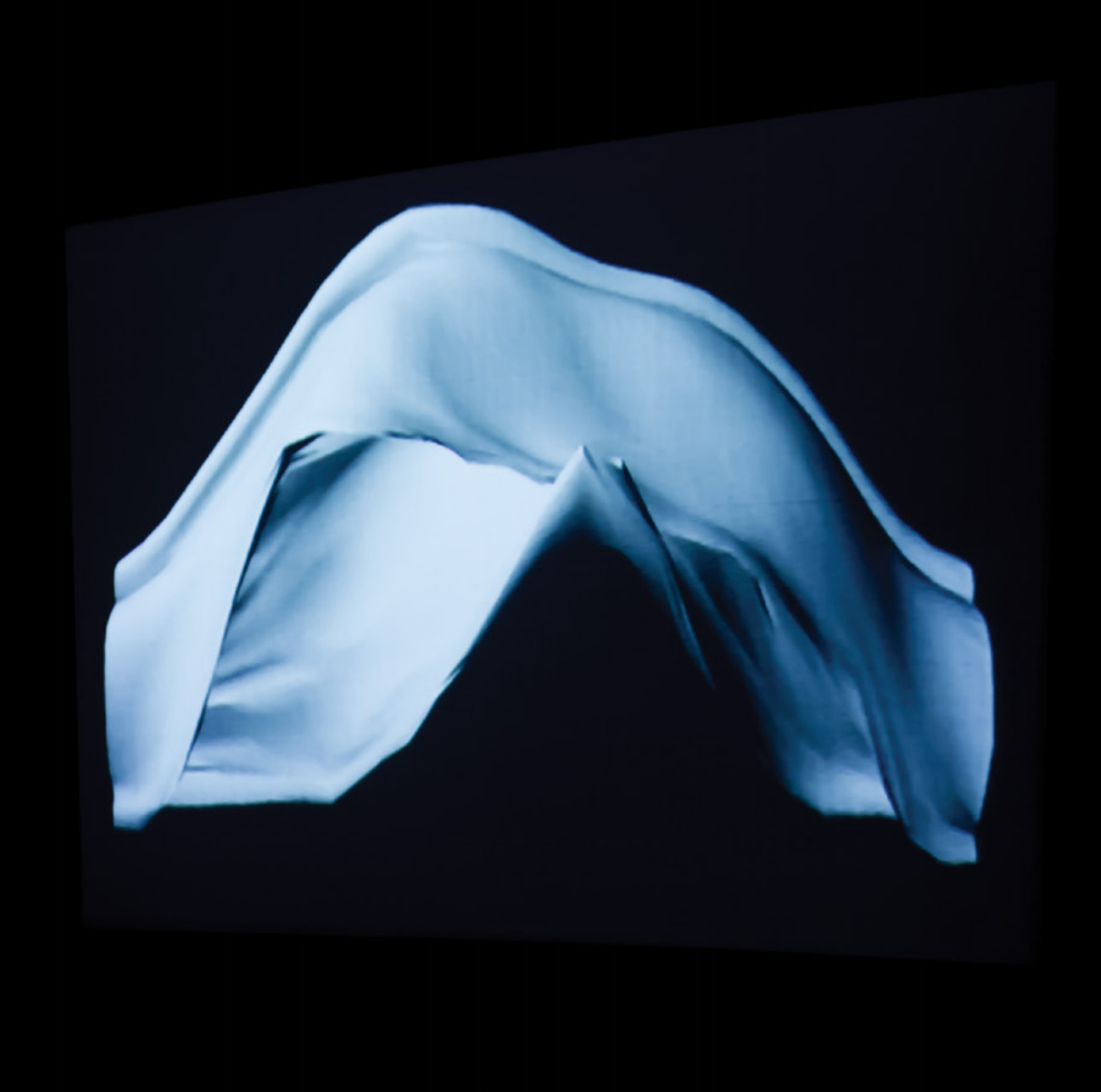
Instalaciones sonoras...60

Documentos...63

Mapa de relaciones..71

La Canción de la Tierra
Mesías Maiguashca...72

CD y DVD..76



Proyección de *Sueño (Traum)*, de la miniópera *Die Feinde* (*Los Enemigos*, 1995-97), video de Tamás Waliczky, música de Mesías Maiguashca. Foto: Lightnoise.

Una de las prioridades de trabajo en los centros culturales y museos del distrito es el desarrollo de proyectos que fomenten la creatividad, la memoria y el patrimonio. Pensemos en exposiciones permanentes, temporales e itinerantes; investigaciones históricas y socioculturales; publicaciones, talleres, residencias y eventos; y en labores de conservación y restauración de objetos y espacios patrimoniales.

Así mismo, la democratización de la cultura, es entre otras, una responsabilidad de las instituciones y a la vez uno de los puentes que opera entre los ciudadanos y el acceso a sus producciones culturales. De allí, que trabajar en procesos que favorezcan estas condiciones, es parte de una agenda institucional necesaria en la construcción de valores simbólicos desde y con las y los ciudadanos.

Por ello los Centros Culturales comienzan a producir reflexiones en torno a estos procesos que se materializan en políticas y programas para una diversidad de campos y colectivos. En este sentido, resulta pertinente poner a disposición de la comunidad una serie de publicaciones que, provenientes de investigaciones sostenidas, den cuenta de un escenario cultural contemporáneo que se concibe en coherencia con los postulados antes descritos.

Nos complace presentar esta publicación como una evidencia de la producción artística contemporánea y las reflexiones que pueda comprometer, como legado para actuales y futuras generaciones.

Alcaldía Metropolitana

MESÍAS MAIGUASHCA:
Entre la gruta oscura y la luz del solsticio
Ana Rodríguez y Pedro Cagigal



Vista del concierto *La Canción de la Tierra* en el Centro Cultural Itchimbia el 21 de junio de 2013. Foto: Pablo Jijón.

La propuesta sonora de Mesías Maiguashca funciona como un espacio de encuentro, un nodo en el que se articulan distintas disciplinas artísticas así como distintas generaciones de creadores. A pesar de que la experimentación sonora pareciera más distante del público que otras manifestaciones musicales más populares, el trabajo de Maiguashca ha convocado a muchos públicos y ha demostrado tener un potencial educativo que invita al espectador a ser parte y a preguntarse acerca de lo que escucha, cómo lo escucha y el anclaje ritual del sonido.

Por su cercanía a las corrientes experimentales sonoras europeas y por la incorporación de una investigación y un desarrollo sonoro de elementos andinos en sus composiciones, Maiguashca pudo ser un excelente catalizador de un pensamiento abierto a la experimentación en el Ecuador. Su propuesta posee la cualidad mediadora del tránsito: entre Ecuador y Alemania, entre generaciones, entre la música orquestal, electrónica y concreta. Su sonoridad permite, por un lado, componer para explotar los caracteres sensibles, emotivos y sociales de un lenguaje abstracto musical, y por otro, desarrollar puertas de entrada, medios educativos, a su *hacer.*

El oído predomina sobre la vista. No por ser un sentido dominante, sino porque es primigenio. El oído es nuestro primer amor, es nuestro primer contacto con lo que somos y lo que no somos en el vientre materno, y empezamos creyendo que nos constituye. Poco a poco vamos entendiendo que no, que es una exterioridad que nos habita.

Existe una especulación teórica que une música y sonoridad primigenia.[1] Cuenta que todo parte de una audición sombría. Dice que existe la prueba de ello en grutas pintadas hace más de veinte mil años. La escena muestra a hombres prehistóricos con antorchas en la mano pintando figuras de animales y de hombres-animales, bisontes, cabros, pájaros, en el momento en que mudan la voz. Las antorchas en las manos de los hombres de ese tiempo queman grasa de otros animales. Esas grutas no son lugares de pintura, son lugares de música, de resonancia, son grutas oscuras donde el sonido se produce. Allí, en la pared de la gruta donde redobla el sonido, aparece pintada la imagen de un animal que muta en hombre. Entendemos que esta oscuridad sonora es un rito, que es la reproducción de un ambiente complejo, en donde los signos adquieren un sentido en función de cómo se produce una experiencia.

En *La Canción de la Tierra*, Maiguashca nos propone una experiencia primigenia de la música que da sentido en el mundo andino a esa caverna intemporal, no a la luz de las antorchas sino al momento mismo en que la luz se hace, al momento en que vemos transformarse la oscuridad de ese receptáculo en transparencia para recibir al sol. Es el aire, el viento, el que sobrevive en los dos momentos de

la experiencia, el *wayra*[2] andino que nos eleva de la tierra (alerta a quienes hayan asumido el régimen colonial según el cual el mundo andino está pegado a la tierra sin posibilidad de elevaciones). Ese milagro que se produce con el nacimiento del sol del solsticio en *La Canción de la Tierra* lo leemos como una metáfora de la obra de Maiguashca, es una experiencia sonora que nos hace transitar en el tiempo concreto de la experiencia estética, en los mundos posibles pensados como dependientes (el del calendario agrícola y el del dispositivo sonoro), en los tiempos de la modernidad y la crítica. Cada quién sabrá cuál es el trazado de su propio tránsito.

Los sonidos posibles

Recorrer la exposición de Maiguashca en el Centro de Arte Contemporáneo (CAC) es también una experiencia que requiere de un esfuerzo de involucramiento; es una invitación a tomarse el tiempo –diferente de esa dinámica cultural en donde prima lo visual y su inmediatez–, porque es un llamado a escuchar con atención, a reconocerse a través del tiempo pautado de lo sonoro.

La curaduría de Fabiano Kueva ha aprovechado los potenciales educativos del trabajo de Maiguashca enlazando los tiempos de su producción. A través de una museología accesible, intenta develar los procesos creativos del autor. Los contextualiza en un recorrido desde su pasado –sus inicios, sus influencias, su vida entre dos mundos–, hacia su *hacer* –su vigencia, su proyecto actual y su activación en el ahora– y lo proyecta al futuro, no solo por su valor simbólico o estético, sino también por su trayectoria y el potencial educativo que aparecen como devenir de los sonidos.

A la mitad de este recorrido por la trayectoria de Maiguashca, el público se enfrenta al *hacer sonar*: maderas, latas, esculturas sonoras, micrófonos de contacto, amplificadores de ondas, pailas, que esperan ser tocados. La sala recibe constantemente improvisados conciertos interpretados por los visitantes, de repente algunos de los sonidos de las composiciones se vuelven posibles, reconocibles a través de su *hacer*, accesibles en su formato museográfico porque pueden estar fuera de la estricta disciplina musical y de la dualidad espectador/espectáculo.

Además de este acercamiento didáctico con el público, se llevaron a cabo cuatro talleres: *Sintaxis musical,* dictado por el propio Maiguashca; *Video/sonido/seres vivos,* por Kuai Shen Auson y Paúl Rosero Contreras (Ecuador-Alemania); *Audio ha cking* por José Urgilés (Ecuador); y *Representación sonora* por Mauricio Bejarano (Colombia); que se suman al proceso educativo del proyecto Diferencial del CAC para promover iniciativas entre arte y tecnología; entre las que la experimentación sonora tiene un potencial que atrae a músicos, técnicos, programadores y artistas de nuevos medios.

La Canción de la Tierra

A pesar de que el horario del concierto no era convencional –5:00 am–, el público rápidamente pudo entender la lógica ritual del proyecto y hacer un pequeño sacrificio. Así, cientos de personas llenaron el Centro Cultural Itchimbía. El concierto fue concebido para un tiempo y un lugar específico. La propuesta de Maiguashca conjugaba la vista panorámica del escenario y nuestro arraigo ancestral hacia el solsticio de verano, como parte de la composición interpretada por la Orquesta de Instrumentos Andinos, la Banda Sinfónica Metropolitana y el Coro Mixto Ciudad de Quito, junto al objeto *El Ser* y otros dispositivos sonoros. Una presentación para ser recorrida y escuchada desde distintos ángulos, para sentirse juntos recibiendo el primer rayo de sol de ese día, compartiendo algo como comunidad: una pequeña euforia.

Como ofrenda ritual, el concierto es una analogía contemporánea que representa la posibilidad –incompleta pero presente– de un ritual de éxtasis, esa posibilidad humana de tener empatía hacia los cuerpos que nos rodean y que la modernidad ha intentado descontinuar.[3]

Este proyecto unió a varias instituciones culturales municipales: la Fundación Museos de la Cuidad que a través del Centro de Arte Contemporáneo de Quito organizó la exposición antológica *Mesías Maiguashca: los sonidos posibles*; la Fundación Teatro Nacional Sucre organizadora del concierto *La Canción de la Tierra*; y el Centro Cultural Itchimbía como sede. Estas instituciones trabajaron por iniciativa del Centro Experimental Oído Salvaje y Fabiano Kueva, curador de la exposición y editor de este catálogo.

Esta publicación se suma a una serie de textos sobre las sonoridades ecuatorianas que se han ido generando en el país en los últimos años –desde varios enfoques– y articulan una memoria, un correlato transversal de nuestras sonoridades. Insumo necesario y valioso en la construcción de la historia del arte ecuatoriano.

Quito, septiembre 2013

NOTAS:

1 Nos referimos a las especulaciones del escritor francés Pascal Quignard (1948).
2 Viento en idioma kichwa.
3 Ehrenreich, Barbara (2007), *Dancing in the streets: a history of collective joy*, Granta Publications, London.


Mesías Maiguashca, 2013. Foto: Gonzalo Vargas M.

Mesías Maiguashca: los sonidos posibles
Fabiano Kueva - Centro Experimental Oído Salvaje

Perplejo recogí su caracol atento.
Jorgenrique Adoum

Apertura

Mesías Maiguashca (Quito, 1938) es una figura emblemática de la música a nivel internacional. Forma parte de la primera generación de compositores latinoamericanos que basa su trabajo en una visión expandida y utiliza medios electroacústicos y electrónicos para la creación y puesta en escena de la música.

Afincado en Alemania desde 1966, Maiguashca ha mantenido vínculos permanentes con la escena cultural del Ecuador, como maestro de varias generaciones de nuevos compositores y como artífice de varios conciertos y festivales claves en la inscripción de las nuevas prácticas musicales en el país. Sin embargo, su trabajo es poco conocido fuera de los círculos especializados.[1]

Esta curaduría fue el resultado de diálogos entre Maiguashca y el Centro Experimental Oído Salvaje, dados en tiempos y lugares distintos. Proceso que adoptó distintos registros y formas hasta convertirse en esta exposición antológica que propuso un acercamiento al conjunto de su obra, un recorrido por puentes sonoros entre el compositor y las audiencias.

Realizar una selección de sus composiciones musicales, audiovisuales y de instalación plantea desafíos y, a la vez, abre perspectivas. Por esto, la curaduría abordó a modo de ensamble: obras y materiales de documentación conocidos, dispersos e inéditos; combinó voces, proponiendo una polifonía,[2] una *geografía sonora.*[3] Y desde esa *geografía sonora,* situada entre 1958 y 2013, trazó unos espacios transitables, unas experiencias de conocimiento sobre lo musical y lo sonoro.[4] Con acento en períodos y procesos –a nivel internacional, regional y local– que nos permitan escuchar y mirar a Maiguashca en sus distintas escalas.[5]

Si el lugar habitual del compositor "es" el concierto, el estudio o la grabación, esta escala en el museo constituyó una vuelta del sonido al territorio, una búsqueda compartida de sentidos que mediante recursos como la audición, la proyección, la partitura, el mapa de relaciones, la interactividad o el taller, desarrolló tres trayectos:

Música en expansión. Breve revisión de los procesos formativos y creativos de Maiguashca, en relación a los cambios en la música sucedidos a partir segunda mitad del siglo XX.

Lo que suena... Ambiente interactivo sobre las tecnologías utilizadas por Maiguashca en sus composiciones: sintetizadores, sistemas de amplificación, objetos sonoros e informática musical.

Lo que la música dice. El compositor en situación de lector. Cómo determinadas lecturas y autores han influido en sus diferentes ciclos creativos. Cómo desde lo musical y lo sonoro se activan y desactivan discursos, visiones de la realidad.

La presente publicación contiene aportes críticos de varios artistas, compositores e investigadores, nacionales e internacionales, que desde distintas perspectivas proponen lecturas sobre esta importante obra. Constan así, cuatro artículos breves escritos por Graciela Paraskevaídis, Pablo Guerrero, Mayra Estévez Trujillo y Alberto Bernal. Además, a manera de guías de escucha y visionamiento de las obras exhibidas, una serie de ejercicios interpretativos escritos por Rubén López Cano, José Rafael Subía, Luis Alvarado, Juan Campoverde, Jorge Oviedo, Francisco Proaño Arandi, Ana María Romano, José Urgilés, Rodrigo Sigal, Diego Luzuriaga, Sven Hinz, Sergio Santi, Mauricio Bejarano, Cergio Prudencio y Julián Pontón. A todas/os ellas/os nuestro sincero agradecimiento.

Se incluyen también: la partitura gráfica de la obra *Ayayayayay* (1971); un DVD con obras en video y entrevistas; y el CD *Cello in my Life (Cello en mi vida),* que reúne obras compuestas para violonchelo.

Deseamos que este conjunto documental configure un panorama audible de Mesías Maiguashca, porque como él suele decir: "La música sólo existe cuando suena".

I. MÚSICA EN EXPANSIÓN

Mi trabajo musical tiene tres fuentes muy diferenciadas: 1) La tradición de la música nacional-popular-folclórica de mi país, útero acústico en que viví los primeros 20 años de mi vida. 2) La tradición de la música europea que ha formado mi alter-ego artístico: desde Bach hasta Stockhausen, pasando por Schubert, Mahler, Debussy, Webern y todos "los otros". 3) La experiencia sónica proporcionada por "mi" descubrimiento de la música electrónica y de la Nueva Música en Europa. Las dos primeras son aspectos de lo heredado y de lo aprendido. La tercera ha sido una búsqueda individual, necesaria, compulsiva.

Mesías Maiguashca

Escucha popular / Oído musical

Maiguashca se formó en un periodo clave para el establecimiento de la música contemporánea a nivel internacional, la segunda mitad del siglo XX.[6] Su llegada a la música se produce por azar. Su padre, Segundo Maiguashca, abogado de causas populares, recibe como pago profesional un piano vertical y una vitrola con discos de música clásica europea. Mientras estudia becado en el Colegio Americano de Quito, Maiguashca inicia su formación musical bajo la tutela del maestro Ángel Honorio Jiménez –Don Angelito– y, posteriormente, de la pianista francesa Françoise Lambert en el Conservatorio Nacional de Música. El modelo de enseñanza y el repertorio que se interpreta es de corte tradicional europeo, enmarcado en el disciplinamiento de la escucha,[7] la destreza instrumental, la ausencia de músicas locales como referente pedagógico y la "prohibición tácita" de crear obras propias:

> En el Quito de entonces (finales de la década de 1940 e inicios de 1950) existían dos copias del libro estándar de enseñanza de armonía, el de Theodore Dubois (1837-1924), tratado utilizado en el Conservatorio de París hace unos 100 años. El uno pertenecía al Conservatorio, el otro lo tenía Don Angelito. Era un libro encuadernado en cuero, pesado, sus páginas amarillentas fueron nuestra "Biblia". Durante dos o tres años Don Angelito traía una vez a la semana (quizás los jueves) los ejercicios copiados del texto y los discutíamos. Se creó una atmósfera de cariño y confianza que culminó, curiosamente hacia fines del largo curso, en un diálogo muy extraño: *Mesías, usted sabe bien que un cirujano no operará nunca antes de haber terminado su formación. Le pido que no empiece a componer antes de conocer las reglas de la composición.* No pude dormir. ¿Por qué me decía eso?[8]

En contraste, Maiguashca habitó unos espacios culturales diversos, en los que la sonororidad popular de tradición andina conformaba el gusto y abría los sentidos. De padres originarios de las provincias de Bolívar y Tungurahua, con una familia ampliada en el Barrio San Diego, el joven estudiante de piano vivió las tensiones y hostilidades raciales y de clase que atravesaban la vida cotidiana del Quito de aquellos años:

> El vivir en un contexto social y económico "bajo" y el asistir diariamente para mi educación a instituciones de "élite", me generó una inestabilidad interior, el no saber a qué grupo pertenezco, en realidad, la certeza de no pertenecer a ninguno. Por entonces, yo ya había comenzado a estudiar música, la consecuencia fue obvia: ella me proporcionó "el grupo" en el que he vivido desde entonces.[9]

Era época de auge de las emisoras radiales, un naciente consumo discográfico y las músicas populares (albazos, sanjuanitos, yaravíes, pasillos o boleros) configurando el *paisaje sonoro*.[10] Sobre las dinámicas culturales de aquel período, los investigadores Pablo Guerrero y Juan Mullo en su libro *El pasillo en la ciudad Quito* aportan:

> Evidentemente los teatros eran exclusivos de la clase alta, para la *opereta* y otras expresiones elitistas. Por su lado, la música popular fue escuchada en ejecuciones en vivo en las reuniones familiares, y posteriormente a escala masiva a través de la radio, pero preferentemente en las estigmatizadas cantinas que fueron los lugares obligados de reunión de los creadores populares. En estos lugares se concibió gran parte de la "música nacional" surgida en ese contexto, e igualmente estigmatizada por parte de la oficialidad cultural. […] La dinámica social incidió para que dicha oficialidad decidiera asumir la directriz de los lineamientos de la "música nacional", y tratara de oficializarla bajo su sentido político de cultura nacional, uniformizándola hacia patrones elitistas que rechazaban la legitimidad indígena y mestiza. […] Esto polarizó aún más la diferenciación social ya existente entorno a la construcción de una identidad de carácter popular.[11]

Así, de la conjunción de música clásica europea y rumor vital de ciudad, germinaron en Maiguashca unas búsquedas personales y estéticas que posteriormente se traducirían en composiciones musicales.

> Ambas músicas, la de la "chichería" y la "clásica", se me incrustaron, se sobrepusieron. Me cito: *tengo dos mitades en mi alma musical.*[12]

Panorama compositivo

En ese contexto, de marcadas fronteras entre "alta cultura" y "cultura popular", las instituciones musicales formativas, los teatros y las orquestas

permanecían lejanas a las sonoridades locales, en una suerte de "clausura" a la posibilidad de que compositores ecuatorianos desarrollen e inscriban sus creaciones en los formatos y relatos de la música "universal", entendida como tradición europea.

El pensamiento musical de órbita nacionalista iniciado en la segunda década del siglo veinte y situado en Ecuador, con matices y particularidades, por compositores académicos[13] como: Sixto María Durán, Juan Pablo Muñoz Sanz, Segundo Luis Moreno, Ángel Honorio Granja o Luis Humberto Salgado, investiga y crea sobre un entramado identitario de *lo propio*, en un complejo proyecto por resignificar las músicas de tradición andina "estilizándolas" y "encuadrándolas" en el sistema musical occidental.[14] Lo que constituyó una marca cultural importante, pero a la vez marginal, frente a los cánones de la institucionalidad musical local.[15]

> En el clima musical que respiraba nuestra sociedad en la década de los 50s a los 60s, la música del siglo XX no fue conocida, menos aún practicada. El concepto subyacente era claro y dogmático: *la música ya existe, los grandes compositores ya existieron*. El concepto de que la música es un proceso que permite seguir creando nueva música y que nuevos compositores seguirán apareciendo en cada época y geografía fue extraño al pensamiento de esa época.
>
> Comencé a componer como autodidacta. El deseo de continuar mis estudios me fue concedido de una manera curiosa: un buen día, hacia 1958, recibí una carta de la Comisión Fulbright haciéndome saber que me concedía una beca para la Eastman School en Rochester, NuevaYork.[16]

Paralelamente, se vive un reordenamiento de los paradigmas musicales impugnados por las vanguardias artísticas europeas y norteamericanas desde inicios del siglo XX. Este proceso se expresó en: la revisión de los sistemas de composición (atonal, serial, espectral, microtonal); nuevas formas de escritura musical (partituras gráficas, partituras por instrucciones, partituras de transcripción posterior a la composición);[17] la incorporación de la especialidad en la puesta en escena musical (alteración de la forma y ubicación del escenario y del público); la gestualidad e improvisación en la interpretación (importancia del cuerpo, el espacio y el azar en la ejecución instrumental); o el desarrollo de lenguajes basados en medios electroacústicos y electrónicos (alteración de la relación entre fuente sonora y sonido producido o *acusmática*, mediante la reproducción de sonidos grabados o generados en vivo tecnológicamente). Este reordenamiento se produce como continuidad de la tradición musical europea y se irá estableciendo como parte de sus cánones "internacionales".

Itinerario a tres tiempos

El descubrimiento de que hay un elemento de ruido, en la afinación misma de todos nuestros instrumentos musicales.

Henry Cowell

Uno: Rochester

La estancia formativa 1958-1962 en la Eastman School of Music de Rochester (E.U.A.), marcó un giro en la visión musical de Maiguashca. Su idea inicial fue continuar su formación como pianista, ya que en Ecuador era muy elogiado como tal. Pero luego de las audiciones, inmerso en un ambiente de competencia y virtuosismo, pensó en optar por la Dirección Orquestal. Al final, asumió que la composición era su camino.

Basada en el sistema anglosajón, la Eastman tenía dos líneas muy reconocidas: la pedagogía musical y la interpretación instrumental. Pero era, a pesar de todo, una escuela "conservadora" en sus lineamientos para la composición:

> La clase de composición no fue muy interesante. Se limitó a ejercicios estilísticos en base a modelos de Paul Hindemith y en el mejor de los casos de Bèla Bártok e Igor Stravinsky. En esa época Henry Cowell, Charles Ives o John Cage[18] no eran tomados en serio por los conservatorios norteamericanos, se los mencionaba siempre con una sonrisa irónica.[19]

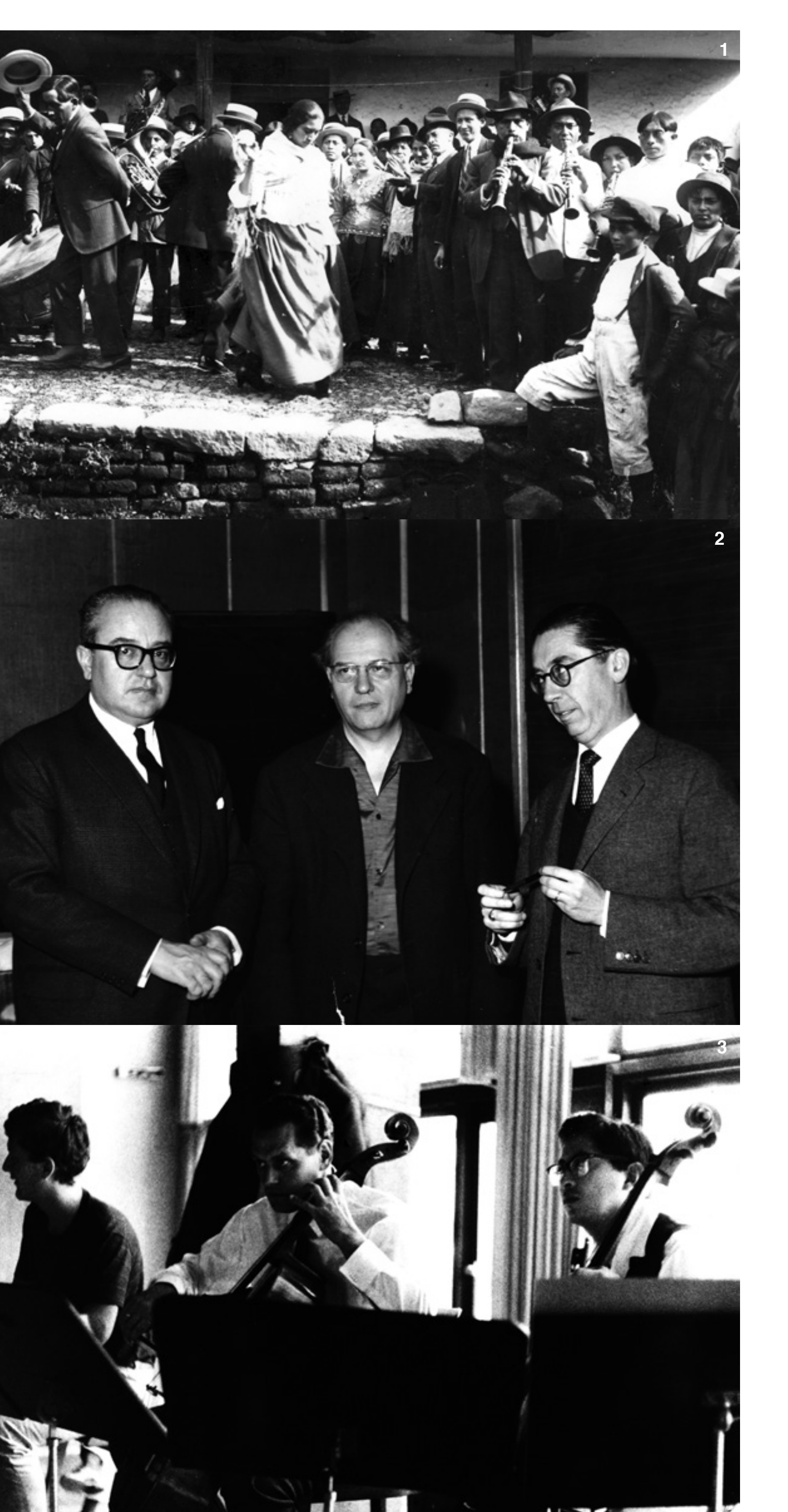
Sin embargo, sucedieron algunos destellos importantes. Un lunes, en un recital muy discreto se interpretó *El martillo sin maestro (Le marteau sans maître)* del compositor francés Pierre Boulez,[20] evento que logró desorientar los hábitos académicos de Maiguashca. Pero la experiencia decisiva fue el curso de verano 1962 sobre composición con Henry Cowell, el inventor de la técnica de *clusters*, que consistía en tocar, incluso golpear, el piano con las manos, con los codos. Así escuchó y vio a Cowell interpretar al piano su pieza *El Tigre (The Tiger)* basado en un poema del escritor inglés William Blake (1757-1827):

> Comenzó a tocar, en un lenguaje para nosotros críptico e inusual, para luego lanzarse contra el teclado con puños y codos. Con una furia que contrastaba diametralmente con su gentileza arrancó del piano los sonidos más violentos e histéricos que jamás había escuchado yo. Después de los minutos que duró la ejecución, tomando momentos para calmarse, nos miró sonriente, retornando a su habitual gentileza.[21]

Las charlas con Cowell le llevaron a conocer la obra de Anton Webern, que a su vez había sido discípulo de Arnold Schönberg,[22] desencadenando un espiral irreversible en el proceso de expandir su sentido de lo musical.

> Mucha de mi música a partir de los años 80 puede ser calificada como “espectral”. En mis composiciones *Intensidad y Altura* [23] y *La Noche Cíclica* generé ritmos derivados de proporciones armónicas. Esas técnicas fueron ya vislumbradas en el texto de Cowell, *New Musical Resources* (*Nuevos recursos musicales*, 1919).[24]

Adicionalmente, una conciencia estética de lo latinoamericano pulula por esos días en su formación, con breves aproximaciones al trabajo de compositores como Silvestre Revueltas (1899-1940), Carlos Chávez (1899-1978), Héctor Villa-Lobos (1881-1950), Amadeo Roldán (1900-1939), Julián Carrillo (1875-1965) y sobre todo a Alberto Ginastera (1916-1983) con quién tuvo contacto personal y cuya *Cantata de la América Mágica*[25] fue interpretada en la Eastman School. Los primeros ejercicios compositivos de Maiguashca combinaban el estilo de Paul Hindemith y la influencia del Nacionalismo Romántico.



Dos: Buenos Aires

Yo pertenezco a una generación que basó sus aprendizajes en un método de "trial and error" constante durante horas de trabajo en el estudio de música electrónica.

Mesías Maiguashca

El itinerario de Maiguashca continuó hacia Buenos Aires (Argentina) como becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella dirigido por el compositor Alberto Ginastera. Este proyecto, con esquema de formación integral e interdisciplinar, marcó un hito en la llamada “renovación” de las artes en Sudamérica y fue germen de muchos procesos posteriores. Era el año 1963, el grupo de becarios lo conformaban: Mario Kuri Aldana (México), Blas Emilio Atehortúa y Marco Aurelio Vanegas (Colombia), Edgar Valcárcel y César Bolaños (Perú), Alberto Villalpando (Bolivia), Miguel Ángel Rondano, Armando Krieger, Alcides Lanza, Óscar Bazán (Argentina) y Mesías Maiguashca (Ecuador).

> El CLAEM reunió bianualmente, a partir del 1963, a una docena de compositores latinoamericanos. […] Nuestro grupo recibió instrucción de Riccardo Malipiero, Luigi Dallapiccolla, Oliver Messiaen y claro, Alberto Ginastera. Este período fue particularmente importante para mí/nosotros pues recibimos información, por ejemplo, sobre la Escuela de Viena, la vanguardia europea de entonces: Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Iannis Xenakis; y tuvimos un primer contacto con la música electroacústica. Igualmente importante fue el hecho de juntar generaciónes de jóvenes compositores latinoamericanos, pudimos conocernos, intercambiar ideas, formar amistades, crear proyectos a largo plazo.[26]

El sitial del CLAEM en la historia de la Música Latinoamericana ha sido mitificado, en algunos casos omitiendo las tensiones y heterogeneidades propias de un proyecto de estas características. Sin duda, el tránsito de una generación entera de creadores por esta plataforma institucional fue definitorio para perfilar los cánones de nuestra “modernidad musical” desde una visión “vanguardista”. Un elemento constitutivo es el financiamiento del CLAEM por parte de la Fundación Rockefeller en el marco de la *Alianza para el Progreso,* proyecto geopolítico estadounidense de inserción estratégica en América Latina luego del triunfo de la Revolución Cubana en 1959.[27]

A propósito del Di Tella, en 2011, en el marco de la celebración de los 50 años de su creación, José Luis Castiñeira, Director Nacional de Artes de la Argentina, manifestó:

> La gran experiencia pedagógica del CLAEM, surgida en el marco que le provee la fundación Instituto Di Tella, que emerge como una punta de lanza de una modernidad incontestable, representada por las figuras míticas mundiales convocadas por el Instituto, que van llegando a esa Argentina de los sesenta, en pleno estado de gestación de la historia.
>
> El proyecto de Alberto Ginastera es tan ambicioso como inédito: hacer de la Argentina un centro internacional de enseñanza y promoción de la música del siglo XX, aunando lo europeo con lo norteamericano, el cóctel exacto de ese tiempo de la Guerra Fría, que hace de América, África y Asia el territorio de disputa ideológica de los dos bloques de posguerra.[28]

En otra línea, el investigador musical Norberto Cambiasso, comenta la proyección del CLAEM hacia el presente:

> Mi punto de partida (como investigador) fue la experiencia del Di Tella, puse el acento en lo que tenía que ver con su concepción *modernista*, con los problemas que, eventualmente, podía tener eso. Hice una crítica muy fuerte al criterio elitista que tenía el Di Tella, en el sentido de que era un paraíso para los becarios, pero sólo para los becarios. […]
>
> En Argentina, no existe una relación clara y fluida con ese período, aun cuando se hizo el reciente ciclo del Di Tella con los que fueron sus precursores. Incluso en términos críticos, como para decir: *Bueno, yo no estoy de acuerdo con determinada concepción de un Gandini, un Etkin o un Kröpfl, porque reconozco lo que efectivamente hicieron, pero me sitúo en otro lugar para discutir*, simplemente no hay un diálogo. […] La propia gente del Di Tella con el tiempo se volvió más formalista, ese "rigorismo formal" típico de cierta electroacústica, y cada vez más purista.[29]

El CLAEM implementó, en 1964, uno de los primeros estudios de música eletroacústica de la región, cuyo manejo estuvo a cargo, entre otros, del compositor peruano César Bolaños.[30] Una característica potente del CLAEM está en las dinámicas de desborde y articulación entre sus becarios, un sentido de comunidad de creadores desde intereses y lecturas compartidas de sus realidades, una lógica generadora de núcleos activos que al retorno a sus países provocará diferentes tipos de resonancia. Así mismo, los ensayos pedagógicos sucedidos en el Di Tella, con una fuerte base en la colaboración y la experimentación, convirtieron con el tiempo a este grupo de compositores en maestros.

Coriún Aharonián, compositor y musicólogo uruguayo, reflexiona sobre el complejo entramado político del Di Tella:

> El CLAEM cierra sus puertas a fines de 1971, ahogado en la imposibilidad de mantener en pie el carísimo proyecto sin una financiación fuerte. […] La sensación de naufragio, tanto de la experiencia CLAEM como la de los festivales con intención continental, lleva a pensar que ciertos caminos eran, en América Latina, ineficaces, cuando no inútiles o falsos. […] El CLAEM acababa de hundirse para siempre al descubrir los financiadores metropolitanos que se trataba de una inversión políticamente contraproducente, puesto que generaba mano de obra –o mente de obra– calificada, y cuestionadora.[31]

Tras la experiencia de Buenos Aires, Maiguashca es ya un compositor orientado estéticamente, su trabajo revela una serie de recursos compositivos que encaminaron su *geografía sonora* hacia los procesos y un fuerte interés por las músicas tecnificadas. Fruto de este período son sus obras: *Variaciones para Cuarteto de Vientos* y *Primer Cuarteto de Cuerdas*.[32] Y, sobre todo, el inició de su *mágnum opus*: *Boletín y elegía de las mitas*,[33] basada en el poema del escritor ecuatoriano César Dávila Andrade (1918-1967), en la que trabajará por casi cuarenta años hasta su estreno en 2007.

De vuelta en Ecuador en 1965, Maiguashca asumió por un breve período el rol de Director del Conservatorio Nacional de Música de Quito, cargo máximo para un compositor en aquellos años. Sin embargo, los límites institucionales y el peso administrativo de su función fueron desalentadores. En 1966, gestiona una beca a Alemania del Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) y parte en lo que ha llamado metafóricamente: "su fuga".[34]

Tres: Colonia

Música que existe únicamente en grabación y puede escucharse únicamente por parlantes.

Karlheinz Stockhausen

La institución musical europea de la posguerra logró un despunte gracias a los apoyos estatales, el desarrollo vinculado a las radios públicas y a varios programas académicos universitarios. La ciudad alemana de Darmstadt se convirtió en el "centro" de la denominada Nueva Música. Sus cursos de verano, fundados en 1946 por Wolfgang Steinecke, movilizaron a músicos de todas las latitudes, conformando una zona de influencia estética a partir de la visión musical de figuras como Luciano Berio,

Hermann Heiss, Morton Feldman, Oliver Messiaen, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Edgard Varèse, Pierre Boulez, entre muchos más.

En ese escenario, y en lo referente a música tecnificada, surgieron a finales de la década de 1940 dos escuelas ejes en la Nueva Música: la *concreta,* generada en Francia por Pierre Schaeffer y Pierre Henry adherida a la plataforma institucional de Radio Francia en París; y la *electrónica,* activada en Alemania por Karlheinz Stockhausen como parte de la emisora Westdeutscher Rundfunk (WDR), dirigida por Heinrich Strobel en Colonia. Como efecto de estas escuelas, durante la década de 1950, estudios de música electroacústica y centros de música electrónica se establecen en toda Europa y Estados Unidos. Así mismo, se constituyeron los grandes festivales internacionales como la forma de generar unos circuitos y mercados culturales para estos nuevos cánones de lo musical.

Un lenguaje

Stockhausen, ha sido la figura que más ha influenciado mi música. […] La característica más sobresaliente de su personalidad: su voluntad creadora, el deseo de crear, con orquesta, con piano, con electrónica, con piedras, con lo que sea.

Mesías Maiguashca[35]

Maiguashca inicia la que sería su estancia definitoria. Viaja primeramente a Munich, pero la Escuela Estatal de Música no llena sus expectativas. Solicita el pase a otra escuela, en Colonia, donde podía encontrase con Stockhausen.

> A mi llegada a Colonia, hacia 1967, mi amigo David Johnson, compositor norteamericano, en ese momento asistente de Stockhausen en el Estudio de Música Electrónica, me preguntó si deseaba tomar su puesto, pues él iba a dejarlo. […] Sin más, me llevó al famoso Estudio de la WDR donde, en ese momento, Stockhausen producía su obra paradigmática: *HYMNEN,* música electrónica y concreta. Conjuntamente con David, se puso a grabar una secuencia hablada alrededor de la palabra alemana "rot" (rojo), y su traducción a varias lenguas. Me preguntó si podía decirla en español, le dije, muerto de miedo, que sí. […] Terminado el trabajo, David retomó el tema de que yo tomara su puesto de asistente. Stockhausen me miró inquisitivamente para luego preguntarme: *¿Qué sabes de música electrónica?*. Conforme a la verdad contesté: *Nada*. Siguió mirándome por larguísimos micro y milisegundos, sentenció: *Comienzas el próximo lunes*.[36]

Contratado como asistente técnico del estudio WDR, su primera actividad fue trabajar con el compositor polaco Wlodzimierz Kotónski, teniendo apenas dos semanas para prepararse:

> Sin maestro, ni guía pedagógica, tuve que "aprenderme" el estudio, sus circuitos y sus misterios en sesiones de hasta 24 horas. […] Fue una experiencia decisiva para mí, pues confirmé (lo que en realidad ya sabía) que lo empírico y lo autodidacta eran los métodos más cercanos a mi manera de ser. El estudio pasó a ser entonces mi "primera morada", pues al apartamento solo iba a dormir.[37]

Inserto en la escena de la Nueva Música, Maiguashca amplió sus estrategias compositivas con la electrónica y la electroacústica. Una búsqueda intuitiva, muchas veces emparentada con lecturas, por estructurar formas sonoras a manera de autorretratos, de memoria ampliada de sí. Bajo la forma de ejercicios, desarrolla periódicamente superficies sonoras para recorrer *geografías personales* que combinan y tensionan lo andino y lo europeo. Grabación y montaje se tornan herramientas de grandes posibilidades creativas. Una mediación técnica devenida en detonante poético.

> Empecé inmediatamente a trabajar con técnicas utilizando documentos sonoros relativos a mi vida. Así pude comenzar a hablar "en primera persona", por así decir, pude escribir "música autobiográfica": *Hör-zu*, *Ayayayayay*[38], *Oeldorf 8*.[39]

Junto a Stockhausen, Maiguashca se inicia también en el circuito de festivales internacionales de Nueva Música alrededor del mundo.

> De marzo a septiembre de 1970 estuve en Japón como miembro del ensamble de Stockhausen que representó al pabellón alemán en la Exposición Universal de ese año. Participé en más o menos la mitad de las 70 presentaciones de la obra *Stimmung* de Stockhausen, interpretada por el Collegium Vocale Köln, como controlador de sonido (en alemán Klangregie). La composición *Pieza-vocal* (*A Mouth-piece)*[40] fue creada durante ese período, está escrita para el mismo conjunto y refleja mis impresiones del lugar y el momento.[41]

Su colaboración con Stockhausen terminó en 1973. A partir de ahí, Maiguashca continuó su carrera compositiva en Europa como parte del Grupo Oeldorf.

Hacer colectivo

Desde su época en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, durante sus estancias formativas, y hasta el presente, Maiguashca se ha orientado hacia el agrupamiento, a generar interlocuciones, zonas de intercambio y agenciamiento colectivo que posibiliten que lo musical suceda, un modo anticipado de trabajo en redes colaborativas, en lo que suele llamarse *hacer en minga.*[42] Este rasgo

le ha permitido establecer estrategias de diálogo y trabajo articulado con productores y artistas de diversas disciplinas, latitudes y, sobre todo, de distintas generaciones.

Junto a Augusto Mosquera, Edmundo Nuñez, Vicente López, Enrique Espín Yépez, Roque Maldonado, Vicente Rivadeneira y Jorge Oswaldo Moreno, entre otros, formó durante la década de 1950 el Grupo ARS, un círculo de artistas profesionales y aficionados que organizaba recitales de música y poesía itinerantes en Quito y en provincia. Lejos de las estrategias de los grupos de índole vanguardista literaria o pictórica, ARS no tenía un orientación militante, su carácter era informal, de cierta provocación e índole festiva.

> Conocí a César Dávila Andrade cuando tenía unos 16 años, lo conocí en Quito, en casa de Augusto Mosquera. […] Recuerdo que hicimos un viaje a Ibarra para dar unos recitales muy curiosos que solíamos hacer entonces, viajamos juntos. Él era un hombre de unos 40 años, un hombre experimentado en quebrantos, un hombre muy sufrido, yo sin experiencia. No tuvimos nada que decirnos y, sin embargo, su presencia significó para mí el encontrar por primera vez a alguien que podría calificar como un *iluminado* en el sentido artístico.[43]

Estrategias de núcleo

Establecido en Alemania, Maiguashca se involucró en un proyecto de línea comunal y autogestionada que se constituyó en un referente dentro de los circuitos de la Nueva Música. Esta filosofía de vida y esquema de trabajo consistía en articular un *núcleo*, un laboratorio creativo entre intérpretes y compositores de horizonte estético similar para crear obras, en muchos casos específicas para sus ensambles, construir una audiencia y movilizar una escena musical a partir de conciertos públicos en espacios no convencionales.[44]

> El ambiente musical de Alemania, particularmente el de Colonia, fue en el decenio de 1965 a 1975 particularmente efervescente. Fluxus[45] y Neue Musik (Nueva Música) fueron los paradigmas que dominaron esa época. Junto a varios compañeros de generación (Peter Eötvös, Joachim Krist y Gaby Schumacher[46]) formamos, hacia 1971, una comuna artística. Residíamos en una granja, a unos 50 kilómetros de Colonia, que disponía de un granero que adecuamos como sala de concierto. Construimos nuestro propio estudio de música electrónica y nos rodeamos de músicos especializados en la práctica de la música contemporánea. Pudimos hacer realidad el sueño de un colectivo artístico autosuficiente: podíamos componer, realizar música electrónica, hacer (por razones de clima, solamente en el verano) conciertos en nuestro granero-auditorio, realizar giras. Todo esto completamente en autogestión, sin dependencia de ninguna institución. Nunca, desde entonces, he podido replicar esa utopía del artista autónomo de las instituciones. He documentado este hermoso periodo de mi vida en la composición *Oeldorf 8*.[47]

En sus retornos a Ecuador, Maiguashca tuvo un importante interlocutor en Wilson Hallo, que con su Galería Siglo XX estuvo involucrado, desde finales de la década de 1960, en varias acciones históricas de crítica institucional desarrolladas junto al Grupo VAN y Los Cuatro Mosqueteros desde las artes plásticas.[48] Juntos, Maiguashca y Hallo organizaron en 1969, en el Pasaje Royal de Quito, el primer concierto electroacústico realizado en Ecuador



y, en 1973, los conciertos en Quito de su gira por Colombia y Ecuador junto a Gaby Schumacher, con un programa de estrenos en Sudamérica que incluía *Ejercicios* (*Übungen)*[49], *Ayayayayay,* más varias composiciones de colegas latinoamericanos.

Como Grupo Oeldorf [50] o con diversos ensambles y elencos, Maiguashca transita por ciclos, encuentros y festivales como: Neue Kammermusik o MetaMusik en Alemania; o Recontres Internacionales de Musique Contemporaine, L´itinéraire y Musique Plus en Francia; en ese mainstream de la Nueva Música comparte habitualmente programa con maestros consagrados como: Iannis Xenakis, Oliver Messiaen, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Pierre Boulez o György Ligeti; además de las nuevas figuras de la composición como: Mauricio Kagel, Walter Zimmermann, Michael Levinas, Peter Eötvös, Jorge Antunes, Nicolaus A. Huber, Georg Kroll o Luca Lombardi.

Parte del establecimiento de la Nueva Música se da con la creación de instituciones de gran escala como el Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM)[51] creado por Pierre Boulez en 1970, ubicado en el Centro Pompidou de París desde 1977, instituto que se convirtió en un foco del "desarrollo" estético y tecnológico de las nuevas músicas, ya que además de contar con uno de los estudios más "sofisticados" –entiéndase tecnificado– del mundo, implementó un sistema de comisión de obras y estancias para compositores e investigadores tecnológicos sin precedentes.

Esta geopolítica institucional actualizó los enunciados de "lo universal" o "lo internacional", promovidos históricamente por la tradición musical europea, configurando paulatinamente un discurso del "deber ser", de "norma" de las prácticas musicales a nivel global. Por contraste, unos años más tarde emergen desde la periferia una serie de proyectos que interpelan ese discurso hegemónico de lo musical, lo sonoro y lo tecnológico.

> En la década de 1980 tuve acceso al IRCAM en Paris. El IRCAM representó el punto de llegada de un largo proceso de evolución de las técnicas analógicas hacia las técnicas digitales. Las instalaciones del IRCAM fueron en su época las más generosas y mejor montadas, representó la punta de lanza de los desarrollos técnicos e informáticos en Europa. Qué lujo el tener como vecinos a Peppino di Giugno (el inventor de la máquina 4x)[52] y a Miller Puckette[53] (inventor del programa que ahora se llama Max-Msp). Allí aprendí los rudimentos de la música digital, compuse además el material electrónico utilizado en las composiciones *FMelodies*[54] y *El Baile del Sacateca (Sacateca´s Dance)*.[55]

Enseñar lo aprendido

En términos formales "no existió, en un principio, una pedagogía específica para la enseñanza de la música electrónica", los aprendizajes fueron autodidactas, basados en *compartir lo hecho*, en *componer haciendo*. Desde 1978 hasta 1987, Maiguashca fue profesor de música electrónica en el Centre Européen pour la Recherche Musicale de Metz (CERM), en Francia. Esta fue una oportunidad para sistematizar una década de procesos y ampliar su ámbito de experimentación a la pedagogía. A partir de esta experiencia, Maiguashca se inserta en el circuito académico internacional de la Nueva Música, dada su trayectoria y el período al que representa, clases magistrales, cursos y seminarios se dan en varios festivales, universidades y conservatorios del mundo.

> Bajo la dirección administrativa de Claude Lefebvre y con Peter Leunig (técnico alemán) diseñamos el Estudio de Música Electrónica del CERM en un hermoso Monasterio (del siglo XVII), amplio, con lindos patios y con un piso de celdas obscuras y estrechas "dedicadas" a muchachas que "habían caído en pecado". Enseñé durante una decena de años a alumnos de Metz y sus alrededores; y a otros que venían de regiones más lejanas como: Milton Estévez, Arturo Rodas, Diego Luzuriaga y Efraín Gabela. Con ellos nos reuníamos semanalmente durante dos o tres años a componer, a escuchar y al enorme placer de hablar español. […] En el estudio de Metz compuse mi obra *Intensidad y altura,*[56] estrenada por el grupo Les Percussions de Strasbourg en el Festival de Metz en 1980.[57]

Del encuentro en Metz con los compositores ecuatorianos: Estévez, Rodas y Luzuriaga, nació un primer *núcleo* de Música Contemporánea articulado en Ecuador. *Núcleo* al que se sumaron, entre otros: Gerardo Guevara, Jorge Campos, Pablo Freire, Juan Campoverde, Juan Esteban Valdano, Gustavo Lovato y Julián Pontón. Este núcleo durante la década de 1980 activó tres procesos importantes:

a) La apertura del Departamento de Investigación y Creación Musical (DIC) como parte del Conservatorio Nacional de Música de Quito, que dirigido por Milton Estévez, y con apoyo de IBM del Ecuador,[58] implementó el primer estudio y programa de enseñanza de música electroacústica en el país.

b) La creación del Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea en 1987, que posibilitó una escena para los compositores ecuatorianos –tanto de línea instrumental como de línea electroacústica–, con una programación intensiva de conciertos, seminarios y clases magistrales con invitados internacionales. Proyecto apoyado por IBM del Ecuador, incluyó la comisión de obras en los primeros festivales. Hasta 2008, se realizaron 11 versiones de este festival, algunas a año seguido, otras de manera espaciada, inicialmente con la dirección de Milton Estévez y posteriormente de Julián Pontón.

c) El impulso a la investigación musicológica y la crítica musical que significó la aparición de *Revista OPUS*,[59] publicación periódica de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador, que tuvo como editor a Arturo Rodas e incluyó importantes análisis de obras contemporáneas, ensayos y traducciones de artículos de Karlhienz Stockhaussen, Pierre Boulez o Claude Levi-Strauss, materiales poco accesibles en esa época. Resalta como número importante el monográfico dedicado a Luis Humberto Salgado, que en época temprana aportó a la investigación y valoración de su trabajo compositivo.[60]

Maiguashca, desde la distancia geográfica, fue soporte conceptual y aporte fundamental en la orientación de estos proyectos. Periódicamente, además de estrenar sus obras en Ecuador en el marco del mencionado festival, realizó una suerte de agitación a favor de la renovación pedagógica musical, la investigación compositiva, la generación de públicos y la necesidad de que las orquestas programen repertorio de compositores ecuatorianos. Periódicamente, ha hecho públicas sus opiniones sobre lo que él considera son "los problemas" de la institución musical ecuatoriana.[61]

Este primer *núcleo* ecuatoriano se fue desactivando entrada la década de 1990 debido al desplazamiento de la mayoría de los compositores que lo conformaban a Europa y Norteamérica. Simultáneamente, emergieron varios proyectos de perspectiva musicológica y crítica con revistas como *A tempo* y *Archivo Sonoro,* editadas por el Departamento de Difusión Musical del Municipio de Quito; o, *El Diablo Ocioso,* editada por el colectivo Corporación Musicológica Ecuatoriana, que además autogestiona un importante fondo documental bajo el nombre de Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana (anteriormente Archivo Sonoro del Ecuador).[62]

Zonas de influencia

Más que música contemporánea, que es un término demasiado amplio (puede incluir los géneros rock, pop, etc.), me inclino por el término alemán: Neue Musik o, simplemente, Nueva Música. Se trata de música que continúa la tradición de la música clásica y romántica europea. En la primera mitad del siglo XX aparecen la atonalidad, el dodecafonismo; hacia los años cincuenta la tradición se bifurca (música instrumental y música electroacústica) y, cerca de los ochenta se "trifurca" o incluso se "cuatrifurca" con la aparición de los géneros multimediales. […] Surgen otras tradiciones que reciben influencia de las artes plásticas, como instalaciones de sonido, objetos escultóricos sonoros.

Mesías Maiguashca[63]

Otra entidad de escala mayor es el ARS ELECTRONICA CENTER, fundado en 1979 en Linz (Austria) que, orientada a la convergencia entre artes, ciencias y tecnología, promueve las prácticas denominadas de *nuevos medios.*[64] En 1987, se crea el Prix Ars Electronica que es, hasta el presente, uno de los reconocimientos más importantes para proyectos artístico-tecnológicos.

Maiguashca en ese período profundiza en el trabajo compositivo con informática musical basada en el uso de computador. En 1990, participa en el festival *Digitale Traume (Sueño Digital)* del ARS ELECTRONICA CENTER con su obra *A Mandelbox*.

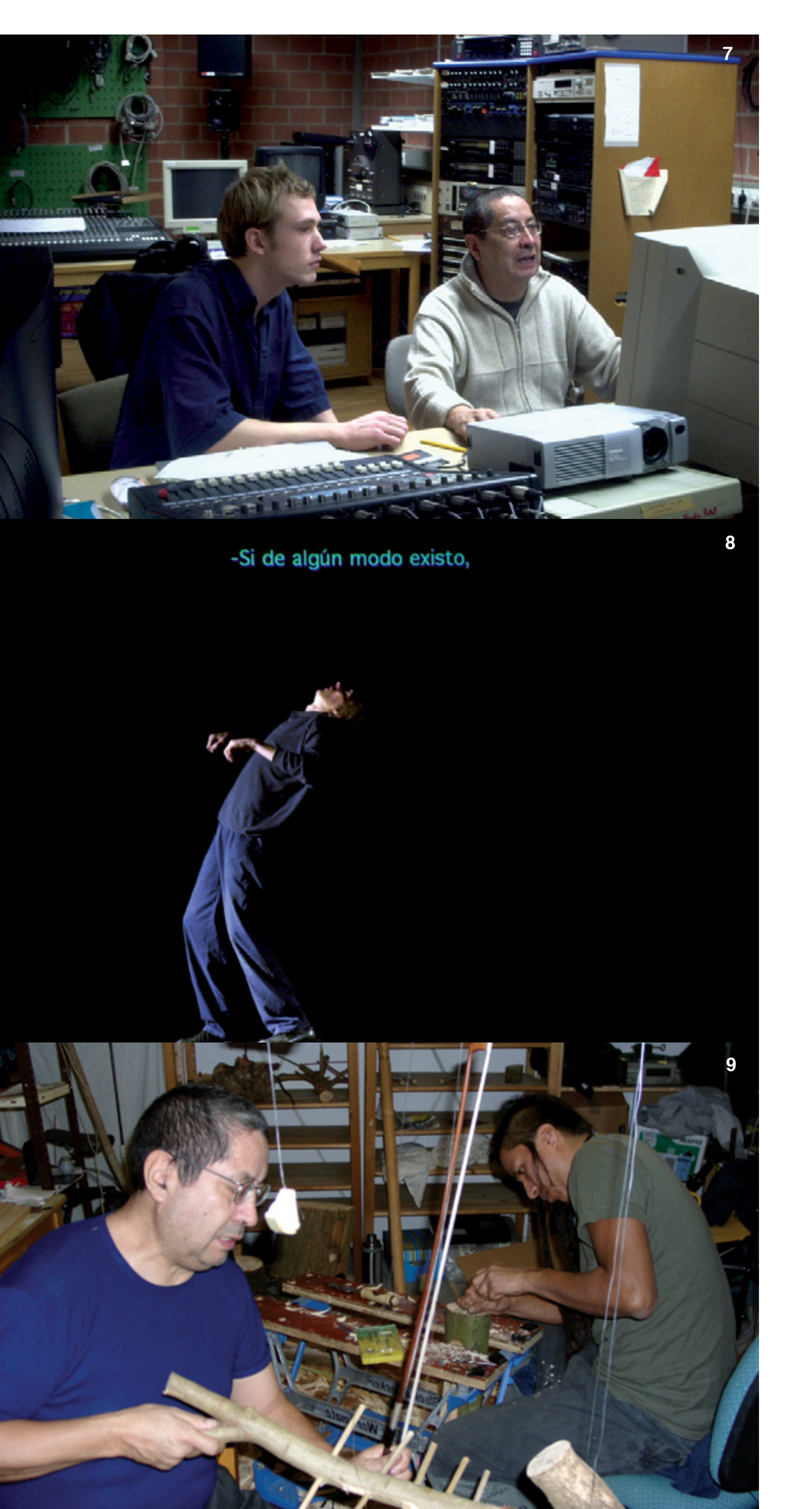
> En 1988, creé para el Festival de Donaueschingen (Alemania) la instalación con computadores *A MANDELBOX,* la cual crea sonido e imágenes a partir del algoritmo de Mandelbrot.[65] El conjunto de Mandelbrot puede ser calculado por un programa informático basado en una fórmula matemática sencilla. Normalmente se muestran los resultados del cálculo gráficamente en una pantalla de video de color, creando así las imágenes "fractales" que en los últimos años han sorprendido al público interesado.
>
> *A MANDELBOX* consta de dos unidades: la primera crea imagen y sonido partiendo de cálculos fractales; la segunda consta de 17 SECUENCIAS, pequeñas obras, video-clips diríamos, derivadas de cálculos previos guardados en disco duro.
>
> Fue normal el asociar estos cuadros y sonidos con contextos cosmogónicos, de aquí a la ciencia ficción, un paso. En la novela *Solaris* de Stanislaw Lem un océano inteligente crea obras de arte a partir de fórmulas matemáticas. En las SECUENCIAS integro textos y citas de esa novela creando un campo abierto para fantasías y asociaciones.[66]

Una segunda versión de *MANDELBOX*, realizada en colaboración con Bernard Geyer, titulada *Videomemorias,*[67] fue estrenada en el planetario del Instituto Geográfico Militar de Quito en 1991, utilizando: computador Atari 1040 ST, sintetizador y proyector de video. Este es uno de los conciertos de Maiguashca que mayor huella dejó entre artistas jóvenes que asistieron y luego se dedicaron a la experimentación sonora. Posteriormente, *Videomemorias* fue transferida a cinta de video debido a las dificultades técnicas de replicarla en vivo.

> Durante la década de 1990 tuve acceso al Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM)[68] en Karlsruhe, una versión alemana del *IRCAM*. Pero a diferencia del IRCAM, dedicado a la música digital, el ZKM amplió su campo de acción en general a las artes digitales. En Multimediale III (festival anual de esta institución) en 1993, se estrenó el ciclo *Leyendo a Castañeda* (*Reading Castañeda)*[69]*;* en 1997, *Los Enemigos (Die Feinde*), una miniópera compuesta por encargo, con los recursos técnicos

y musicales del ZKM. Para hacer esta obra accesible a públicos de habla en español, simplificando significativamente la técnica, realicé *La Celda,*[70] para un actor y montaje electrónico, versión realizada en Ecuador en el Teatro Bolívar (2002) y el Teatro Sucre (2005), en ambas ocasiones con la colaboración del actor Christoph Baumann.[71]

Estos rasgos generales de la Nueva Música, que resonaron desde los "centros", desencadenaron en nuestras escenas locales y regionales, con mayor o menor intensidad, una serie de traducciones, versiones y posturas críticas graficadas en políticas estatales, ayudas internacionales, iniciativas privadas y proyectos independientes para el fomento de estas prácticas en un período que abarca varias décadas.



Surgieron así festivales, encuentros y ciclos especializados, muchos de éstos ocasionales o intermitentes. Entre los más sostenidos podemos mencionar: el Festival Latinoamericano de Música (Caracas, Venezuela); las Jornadas de Música Electroacústica y los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (con base en Montevideo, Uruguay); o el Festival Internacional de Música Contemporánea (Bogotá, Colombia). Otro elemento movilizador ha sido la implementación de programas pedagógicos para la creación musical basada en tecnologías, ya sea integrados a conservatorios, universidades, radios públicas o centros culturales. Existe una gran genealogía de talleres, cursos, estudios y laboratorios en toda Latinoamérica desde la década de 1950; un espacio actual que resume en mucho esa búsqueda es el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (Morelia, México) que conjuga infraestructura, fomento a la creación y programas académicos.[72]

En el campo de la investigación musical, musicológica y sonora han germinado potentes perspectivas críticas. Numerosos artículos, revistas y publicaciones impresas y digitales ofrecen un corpus interpretativo autónomo importante, que facilita posteriores usos y actualiza debates. Dos eventos recientes en esta línea: el Coloquio Música, Musicología y Colonialismo organizado por el Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán en octubre 2009 (Montevideo, Uruguay),[73] con la coordinación del compositor y musicólogo Coriún Aharonián; o el Encuentro internacional de Musicología de Loja (Loja, Ecuador) organizado por la Bienal de Artes Musicales de Loja, entre 2008 y 2012,[74] con la coordinación del compositor Mario Godoy.

Adicionalmente, un espacio de interrogantes, relacionado con la memoria, con archivos, fonotecas y centros de documentación musical, con sus modos de concebir y relatar el pasado para articularlos en el presente. Es decir, ¿cómo conservar nuestros acervos musicales y sonoros en pleno "auge digital"? ¿Cómo repensar lo "patrimonial" de las expresiones musicales y sonoras latinoamericanas? ¿Cómo revertir la lógica del archivo como monumento para "contemplar"? ¿Cómo activar junto a las audiencias afectos, pertenencias, inquietudes, placeres hacia nuestros acervos y realidades musicales y sonoras?

Ondas Expansivas

Hay un asunto generacional muy concreto en el Ecuador, mis lenguajes de composición hoy son mucho más cercanos a los de los creadores jóvenes. […] El momento experimental, las propuestas más activas no vienen de la música académica sino del movimiento del rock y trabajando con ellos me he dado cuenta de que ambas experiencias pueden dialogar sin conflicto alguno, cada uno desde su lugar.

Mesías Maiguashca[75]

A partir de la década de 1990, a nivel regional, se teje un entramado cultural emergente que se

enuncia desde lo musical y lo sonoro. Visibilizando y amplificando subjetividades diversas, proyectos heterogéneos, modos de apropiamiento de tecnologías de bajo costo para crear, producir y poner en circulación visiones, tensiones y disputas con los mecanismos históricos de la institucionalidad cultural.

De este quiebre,[76] se configuró una escena, en algunos casos de signo radical, que abrió un paréntesis al binario: "alta cultura/cultura popular", dejando en suspenso el proyecto de varias décadas por inscribir los cánones de la Música Contemporánea o Nueva Música en nuestros países, dando paso a nuevas agendas.

Maiguashca, sensible a los cambios, no tardó en encontrar en los actores y gestores de esa escena sus nuevos interlocutores, estableció unos intercambios horizontales para reinventar su *hacer colectivo*. De ahí, la relación estrecha a partir del año 2000 con colectivos como Centro Experimental Oído Salvaje, el movimiento *ruidista* ecuatoriano,[77] SONO ESTUDIO de Cuenca[78] o su presencia en eventos del circuito del rock como el FestivalFFF organizado por el Colectivo Dogma Central[79] en Ambato.

Estos procesos, estas nuevas redes de trabajo, desbordan los cánones de lo estrictamente musical y posibilitan acciones basadas en narrativas colectivas y puntos de contacto activados desde las prácticas. En el transcurso de una década, los conciertos improvisados y clandestinos se convirtieron en potentes festivales y ciclos; de publicaciones esporádicas surgieron plataformas Web o novedosas líneas de investigación crítica; la producción discográfica autónoma se constituyó en archivos documentales públicos en ausencia de políticas de Estado.[80]

A partir de cuatro experiencias, entre muchas, ilustraremos la presencia de Maiguashca en estas *ondas expansivas*.

Uno: El primer ruidista

Una revisión de publicaciones discográficas, fanzines o blogs de *ruidistas* de la región, deja ver un fuerte interés por construir un genealogía del *ruidismo*. Con aire anarquista, de "modernidad fracturada", los espacios-tiempos del *ruido* se generan en sesiones improvisadas e imprevisibles, con audiencias mínimas y eficientes procesos de registro audiovisual. En pocas horas los registros del *ruido* se diseminan por internet, en un particular modo de circulación que en muchos casos la disciplina musical no se permite.

Entre sus estrategias habituales está la puesta en línea de recopilaciones para descarga libre. Una de ellas, *Arde Lava Sangre: sonidos de Ecuador*, publicada en 2001, originalmente en cinta, por la disquera NXBDI, incluye figuras como Sonical Artritis, Funerales crisálidas, Trastornos al desarrollo, Hondonada, Arcano 18 y Mesías Maiguashca. A quien, desestabilizando los enunciados de "contemporáneo" o "académico", reivindican como el *primer ruidista* del Ecuador.[81]

Dos: El Mesíasfff...

En 2010, el colectivo de la ciudad de Ambato Central Dogma invitó a Maiguashca a participar en el FestivalFFF, un escenario alterno activado exclusivamente para experimentación sonora y música electroacústica, único en el país en el formato de festivales masivos al aire libre.

> Recibí una invitación de Tania Navarrete para participar en los festivales de arte, video y rock por las fiestas anuales de Ambato. Pasada la parálisis y perplejidad producida por la invitación me dije: *¿Por qué no?* A mi manera de ver la música rock en el Ecuador ha sido un elemento substancial de inquietud política y estética. Ha creado un escenario musical fresco, progresista y (gracias a dios) malcriado.
>
> El mundo sonoro del rock y el de mis *objetos sonoros* (esta vez, utilizando objetos de madera) son sin duda compatibles, técnica y estéticamente. Me quedó la gran duda: ¿cómo comunicarnos musicalmente sin el breviario sacrosanto de la notación? Mi gran sorpresa: hay tantas otras vías de comunicación y… funcionan muy bien. ¿Como encontrarnos? En terreno neutral. Por ejemplo, en un poema; por ejemplo, en uno de Juan Gelman, poeta callado y conmovedor; por ejemplo, en el *Lamento por el sapo de Stanley Hook.*[82]

Maiguashca para este estreno conforma un arriesgado ensamble de electroacústica y banda de rock con los músicos: Lucho Enríquez, Igor Icaza, Alejandro Fuertes, Mauricio Proaño y José Urgiles. Posteriormente, en su estreno en Quito, incluyó la participación de los músicos: Andrés Benavides y Toño Cepeda.

Tres: REDCE

A partir del concierto y grabación promovidos por Maiguashca y James Avery en Friburgo (Alemania) 2007, en el cual el ensamble alemán SurPlus interpretó –por sus 25 años de trayectoria– a los compositores ecuatorianos: Juan Campoverde, Pablo Freire, Arturo Rodas, Lucho Enríquez, Eduardo Flores, Milton Estévez y el propio Maiguashca, nace la Red de Compositores del Ecuador (REDCE)[83] que rearticula, desde sus actuales países de residencia, al núcleo que trabajó de manera intensiva en la década de 1980.[84]

Su agenda abarca temas de repertorio musical para las orquestas nacionales, archivo de compositores ecuatorianos y la reactivación del Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea con el nombre de Festival Música Viva, esta vez desde el Ministerio de Cultura como parte del Sistema de Músicas del Ecuador implementado en 2011.[85]

Un elemento importante han sido las mediaciones emprendidas, sobre todo por Maiguashca, para la adhesión al proyecto de compositores jóvenes que posibiliten ampliar el colectivo, establecer puentes generacionales efectivos y generar mayor incidencia pública. En 2010, apareció *REDCE: Red de Compositores Ecuatorianos Volumen 1*, coordinado por Arturo Rodas y José Urgilés, producido de modo autofinanciado y con un apoyo para distribución del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras. En esta publicación se sumaron a los compositores aparecidos en el disco *SurPlus Contemporáneos*: José Rafael Subía, José Urgilés, Jorge Campos, Williams Panchi, Fernando Avendaño y Julián Pontón.

REDCE opera, al momento, en un espacio intermedio entre agremiación y plataforma orientada al impulso de una escena musical académica en el Ecuador.

Cuatro: Oído Salvaje

Puestos en contacto en 2003 por el galerista Wilson Hallo, nace un intercambio entre Maiguashca y Oído Salvaje que va en varias direcciones: indagar sobre las prácticas desde una perspectiva de lo sonoro; documentación, archivo y publicaciones; y gestión de una escena a escala local y regional. Esto se fue concretando, con el tiempo, en proyectos de distinta complejidad.[86]

> Fue, digamos, natural ver en Oído Salvaje a mis congéneres. De alguna manera emparentaban con el modo en que yo había venido trabajando hace ya tiempo, desde Oeldorf en Alemania y en mis viajes al Ecuador, es decir trabajar de modo autogestionado.[87]

Juntos organizamos varios diálogos con artistas de la escena emergente y entrevistas en profundidad como insumo para el libro y sonografía *UIO-BOG Estudios sonoros desde la Región Andina* publicado en 2008. Otra acción conjunta fue la audición de la obra *Ayayayayay* como parte de la curaduría *Sonoridades en Construcción,* en la muestra inaugural de Arte Actual FLACSO, ese mismo año.

Tras una posproducción intensiva,[88] se publicó, a manera de documento en formato DVD, *Boletín y elegía de las mitas*, obra estrenada en 2007 en el Teatro Nacional Sucre de Quito; disco presentado en el marco de *Sonoridades Contemporáneas*, curaduría de Oído Salvaje para la Bienal de Artes Musicales de Loja (Ecuador) en 2010.

En una apuesta regional por establecer una relación imaginada entre tres compositores del Di Tella: Jacqueline Nova (Colombia, 1935-1975), Mesías Maiguashca (Ecuador) y César Bolaños (Perú, 1931-2012); la compositora colombiana Ana María Romano publicó *Primer Cuarteto de Cuerdas* en su documento discográfico *En Tiempo Real-LADO B nuevos encuentros sonoros* de 2010.[89] En 2011, con el título *siempremente* Maiguashca versionó un poema de Jorgenrique Adoum (1926-2009) para el proyecto discográfico *Poesía mano a mano: memoria sonora de poesía ecuatoriana*.

Resumiendo, esta serie de acciones en colaboración, muchas de ellas basadas en el error y el acierto, tienen como objetivo facilitar escenarios de conocimiento para las audiencias. Por esto, es importante mencionar que *Los sonidos posibles* fue un trabajo paralelo a la etapa final de la conformación de un archivo integral que Maiguashca realiza desde hace varios años y que está disponible, en gran parte, en su página Web: http://www.maiguashca.de. Lo que constituye una modalidad de archivo autogestionado que, aprovechando las ventajas de las nuevas tecnologías, mantiene en línea obras musicales, videos, ensayos y fotografías.

Esto, sin duda constituye uno más de sus aportes, ya que esta modalidad abre posibilidades de gestión similar para compositores locales y regionales, cuyos materiales se hallan en la dispersión o el olvido.

II. LO QUE SUENA...

> *El poder trabajar con "sonido real" y no necesariamente con "símbolos de sonido" (como sucede al escribir una partitura) fue un primer regalo que obtuve llegado a Europa hacia 1966. El poder grabar sonidos y luego procesarlos constituyó para mí un método completamente nuevo de trabajo. Muchos sonidos concretos tienen un poderoso aspecto semántico, anecdótico. El poder trabajar con ese aspecto del sonido me hizo posible el tratar un género tan cultivado en la literatura y pintura, pero que tiene poca tradición en la música, un género que siempre me interesó sobremanera: la autobiografía.*
>
> **Mesías Maiguashca**[90]

Dos preguntas sencillas: ¿cómo produce Maiguashca sus composiciones? ¿Qué utiliza para producir los sonidos de sus creaciones? Nos orientamos hacia respuestas personales siguiendo el trazado de su lenguaje artístico, estructurado en base a los discursos tecnológico-estéticos que la Nueva Música fue incorporando con el tiempo. Esto, para graficar esa materialidad inmediata de lo sonoro utilizada en los procesos compositivos.[91]

Maiguashca, desde la creación y la pedagogía, vivió la expansión de la música instrumental a las músicas tecnificadas y, además, el giro de las técnicas analógicas a las digitales sucedidas en un período de apenas 40 años.

> La teoría de la modulación de frecuencia,[92] síntesis FM (implementada por Jonh Chowning en microcomputadores hacia la década de 1970) tipifica procedimientos de la música electrónica por procedimientos digitales. Adecué esas ideas para poder aplicarlas igualmente a la música instrumental, específicamente en las composiciones *La Seconde Ajoutée* (1984-86), y *FMelodies I y II* (1980-84).[93] El material melódico-armónico de *Monodías e Interludios* (1984), fue generado completamente con esos principios.[94]

El inventario de recursos de Maiguashca es variado: grabaciones de campo a manera de *paisajes sonoros* o apuntes de viaje, registro y manipulación de la voz humana, síntesis sonora analógica y por computadora, espacialización mediante sistemas de amplificación multicanal,[95] instrumentación clásica europea, instrumentación andina y desarrollo de objetos sonoros de baja tecnología.

> En el marco de mi trabajo pedagógico en Metz a comienzos de los 80s, iniciamos con Andrea Atlanti una construcción de objetos de metal y micrófonos de contacto (los bautizamos como *KLANGOBJEKTE*, en castellano *objetos sonoros*).[96] Analicé posteriormente los sonidos resultantes y los utilicé como modelos para instrumentos diseñados en el computador. Resultado de este trabajo fue el ciclo *Leyendo a Castañeda (Reading Castañeda)*, estrenado en el ZKM (Karlsruhe) en 1993.[97]

A la tradición electrónica fue sumando, desde la década de 1970, objetos e instrumentos de procedencia y procedimiento andino, como pailas metálicas, piedras de moler[98] o rondadores,[99] indagando en su sonoridad más allá de su utilidad o estatus habitual. Así mismo, el desarrollo de sus *objetos sonoros*, inicialmente metálicos, se encaminó hacia la madera en procesos colaborativos con Gabriel Maiguahsca. Objetos caracterizados por sugerentes y austeros diseños antropomorfos.[100]

> Hacia 1995 tuve oportunidad de conocer el trabajo del Acroe (Grenoble, Francia) dirigido por Claude Cadoz. El programa Genesis del Acroe realiza síntesis de sonido con un método llamado por "modelos físicos". Este permite formalizar el comportamiento de objetos físicos reales (por ejemplo cuerdas o tubos) y de simularlos en el computador. Tomé el modelo de mi *objeto sonoro* (*lo-tech*)[101] y lo transcribimos por medio del programa Genesis (*high-tech*)[102] al computador. Los resultados dieron el material básico para la composición *Tiefen* (1998) para ocho altavoces.
>
> Mi hijo Gabriel (artista plástico) me sugirió hacia esta época el utilizar no solo objetos de metal sino también de madera. Él preparó los objetos y después de un período más o menos extenso de experimentación llegamos a hacerlos "sonar". […] El aura sonora de la versión con objetos de madera es muy diferente a la versión con objetos de metal. Tiene una voz "arcaica", pero a la vez muy "actual".
>
> Este nuevo *objeto sonoro* me ha inspirado compositivamente, como ya lo hizo el instrumento de metal. Inicialmente, hice las obras *Holz arbeitet I* y *Holz arbeitet II*. Una traducción literal del título sería *La madera trabaja*. Prefiero traducirlas libremente con expresiones como *La intimidad de la madera* o *La madera canta*.
>
> Además he utilizado este *objeto sonoro* como parte del instrumental en mi composición *Boletín y elegía de las mitas*, y en la obra *El negro bembón* para piano, cuatro percusionistas ejecutando el *objeto sonoro* de madera y electrónica en vivo.[103]

Estos *objetos sonoros*, desplazados a lo museal, operan como instalaciones sonoras proponiendo un nivel de interacción corporal-sensorial de efectos poéticos y pedagógicos. Así, *Lo que suena…* deviene en un dispositivo que replica un ambiente de trabajo del compositor con sus elementos técnicos básicos: generadores de ondas sonoras, objetos metálicos y de madera, experiencia de sonido amplificado y mezcla de sonido multicanal;[104] conjunto recursivo que nos adentra en la *geografía sonora* de Maiguashca.

III. LO QUE LA MÚSICA DICE

El decir presupone un referente que precede al acontecimiento, al acto dicente. Un atrás, un trasfondo, un subsuelo o una huella, quizás, que condiciona el existente, que lo hace posible y hace posible el sentido de decir.

Walter Mignolo[105]

El conjunto de la obra de Maigushca es también una puesta en suspensión de la experiencia visual como rectora de nuestros sentidos. La generación de unos espacios-tiempos de la escucha en que lo sonoro es la fuente de recuerdos, de recorridos, de narrativas. En ese lapso perceptivo y discursivo, el compositor desencadena metáforas, produce tensiones, establece conexiones con modos de estar, conocer y nombrar las realidades, remitiéndonos de modo aleatorio a lo personal o lo colectivo; al pasado o al futuro; a lo europeo o a lo latinoamericano.

El compositor como lector

En la *geografía sonora* de Maiguashca hay una zona de deriva, de ensayos sonoros a partir de lecturas abundantes y heterodoxas. Superficies

sonoro-textuales en las que conviven autores como Julio Verne, Rodolfo Kusch, Henry Miller, César Dávila Andrade, Jorge Luis Borges, Carlos Castañeda, César Vallejo, Nicolás Guillén, Federico García Lorca o Javier Lajo.

El compositor desde una *situación de lector*, en distintos períodos y latitudes, forjó estrategias compositivas relacionadas con lo textual definibles en tres modos:

- La primera, opera a modo de *referencia*, de relación directa pero no definitoria con la obra leída, que escapa a la "fidelidad" del texto original evocándolo y optando por mantener su solo *aire*, su *eco*, su sentido básico, haciendo una transposición musical.[106] Obras: *El Aleph*, al rededor del cuento de J.L. Borges (1899-1986) con video del artista Gonzalo Vargas M;[107] *Videomemorias,* referida a la novela *Solaris* de Stanislaw Lem (1921-2006), video en colaboración con Bernard Geyer; o *Leyendo a Castañeda* ciclo sobre varios textos de Carlos Castañeda (1925-1998).

- La segunda, tiene que ver con los *ámbitos de traducción,*[108] con la voluntad de trabajar sobre la arquitectura dada de un texto unas operaciones de equivalencia en lo musical y sonoro, esto en algunos casos de modo *literal* usando algoritmos y programación informática. Lo que convierte a los textos base en versiones realizadas por Maiguahsca. Obras: *Intensidad y Altura,* versión del poema de César Vallejo (1892-1938); *Nemos Orgel*,[109] versión de un fragmento de *Veintemil leguas de viaje submarino* de Julio Verne (1828-1905); *El Oro*,[110] versión sobre varios textos de *Nueva Crónica y Buen Gobierno* por Guamán Poma de Ayala (¿1535?-¿1615?); *Boletín y elegía de las mitas*, versión del poema de César Dávila Andrade; *El negro bembón*, versión del poema de Nicolás Guillén (1902-1989); o *siempremente*,[111] versión de un poema de Jorgenrique Adoum (1926-2009).

- La tercera, viene del *apropiamiento*, del gesto crítico que toma una obra "ajena y previa" con la finalidad de *revertir su signo*, de hacerla "suya y nueva". Obras: *La Canción de la Tierra*, que hace alusión a la obra de Gustav Mahler (1960-1911); o *Cello in my Life*,[112] que hace alusión al ciclo *Viola in my Life* de Morton Feldman (1926-1987).

Órbitas discursivas

El planteamiento de *órbitas discursivas* propone un acercamiento a Maiguashca desde una lógica de gravitación de las ideas, desde un modo de escucha que focaliza en las conexiones (evidentes o latentes) con algunos debates situados al interior y por fuera de lo estrictamente musical. A continuación, cuatro ejercicios interpretativos sobre *lo que su música dice*.[113]

Uno: Desmarque nacionalista

Cuando Maiguashca menciona como una *fuga* su partida del Ecuador en 1966, nos remite, en principio, a una "ruptura personal" que con el tiempo se convierte en una estancia estratégica en Europa y posibilita su "integración" al circuito de la Nueva Música, donde con distintos acentos articula lecturas personales sobre sus distancias y cercanías con el país. Lo que Maiguashca dejó o, más bien, resituó para sus búsquedas vitales y musicales, es un territorio de disputas oligárquicas, de desigualdades, de relatos patrios. El joven compositor que pierde *la ilusión de pertenecer*.[114] Al mismo tiempo, el país vive cierto clima intelectual y político de signo militante, de vanguardismo literario y plástico.[115] Maiguashca asume "no haber militado de ningún modo, excepto en la música".[116] Sin embargo, este gesto de individualidad adoptó, con el tiempo, distintos sentidos.[117]

En el programa del concierto Maiguashca - Schumacher, en Quito, 1973, el galerista Wilson Hallo proponía:

> IDENTIDAD - COMUNICACIÓN
> –Un INDIO, solo–, tocando con su flauta, sonidos del mundo, sonidos de él, sonidos nuestros, por el universo.
>
> Ellos (nosotros), de tan universales circunscritos al límite de nuestros ojos y oídos –y que de tanto escucharles (escuchar-nos)– somos "una mancha indeleble" –son– pero tratamos de ignorarlos y decimos –su parcela está en el monte– pero hoy su parcela es el mundo, una antena recorre América, unificando un nuevo grito (sonido), una nueva semántica del sonido, para decir al mundo –estamos–.
>
> Es así como un Kuri-Aldana, un Quintanar, un Manuel Enríquez de México; un Ariel Martínez, un Antonio Mastrogiovani en Uruguay; un Alcides Lanza, un Mauricio Kagel, un Ramón Manzanaro, un Francisco Kröpfl de Argentina; un Marlos Nobre, un Lindenbergue Cardoso de Brasil; un Gerardo Guevara, un Mesías Maiguashca de Ecuador, se unen a decir la nueva música de América.
>
> Este primer paso, de testificar el joven sonido, que siempre fue consistente, y que va adquiriendo madurez, dado por Mesías Maiguashca se vuelve fundamental y está rompiendo la falta de comunicación entre nuestro continente y nos está dando una ciencia cierta de esa emergencia.[118]

Momento clave, se configura una carrera musical "internacional" y a la par se le otorga un discurso

de “identidad local”. Maiguashca insistirá siempre en el desapego por lo nacional como “esencia” y el desmarque del Nacionalismo como argumento musical. Su estancia en Europa optó por un posicionamiento dinámico que le permitió establecer un modo de tensión respecto a las nociones de “ecuatorianidad” o “latinoamericanidad” de corte y discurso oficial; y, de alguna manera, mimetizarse frente a la asimilación del estado de bienestar europeo.

Un artículo reciente del compositor e investigador ecuatoriano Gustavo Lovato, ubica a Maiguashca en un "Nacionalismo de vanguardia":

> Mientras en Ecuador se re-descubría el micro-tonalismo ancestral en Europa se refractaba el sonido de manera electroacústica y se procedía de una manera sofisticada a la elaboración de los materiales sonoros micro-tonales. Esta es la segunda coincidencia histórica en el estudio, desarrollo, sistematización, y creación de los lenguajes musicales entre lo europeo y lo local. Además, la presencia de Mesías Maiguashca en Europa, el compositor ecuatoriano más vanguardista de todos los tiempos, tanto por la adquisición de las herramientas técnicas en el plano de la creación artística, así como el empleo sistemático de las ciencias electroacústicas, ubicaron a la cultura musical ecuatoriana en un plano de nivel mundial aun cuando el enfoque evidentemente era más de allá que de acá.[119]

Maiguashca oscila en un espacio de sentido que los “nacionalismos” ya no alcanzan a contener, un espacio interrogante que no opera sobre definiciones estáticas o permanentes, y que podría ser interpretado como la emergencia de un *espacio tercero*[120] en lo musical. Este forcejeo “personal” con lo “nacional”, paulatinamente se orienta hacia una *geografía deseada* donde habitar, reconocerse y componer. Esa *geografía deseada* emerge desde un lugar local/global posible, que nos permite ubicar ciertos rasgos de *lo andino* que caracterizan la obra producida por Maiguashca desde finales de la década de 1980 hacia el presente.

Dos: Sujeto andino[121]

En la década de 1990, en Latinoamérica se viven debates importantes sobre historia, identidades, territorio y derechos, se articulan diversas líneas de reflexión y acción que sistematizan *saberes, haceres* y *sentires*, del pasado y el presente con estrategias de futuro, germinan proyectos políticos, artísticos y académicos críticos, de raíz y orientación descolonizadora[122] frente a la globalización.[123]

Por esos años, Maiguashca inicia un ciclo relacionado con temas históricos: *Leyendo a Castañeda,* serie basada en textos de Carlos Castañeda sobre sus experiencias “shamánicas” con las comunidades yaquis en México, que incluye la composición *El Oro,* basada en una oración kichwa dedicada al dios inca Wiracocha y tres fragmentos de crónicas sobre la invasión española de la zona andina, escritos por Guamán Poma de Ayala. Estrenada en 1992 por el grupo Aventure en Friburgo, esta pieza histórica se constituye en una potente crítica del presente. En un período de violenta movilización simbólica y económica –a propósito del llamado “Quinto Centenario” de la llegada española a nuestro continente– promovido desde toda Europa con un discurso oficial que alternadamente convoca al “encuentro de dos mundos” o la “reconciliación histórica”, es decir *el olvido colonial*. En 2006 se ejecuta el ciclo completo *Leyendo a Castañeda* en Madrid, en las notas del programa, escritas por el compositor argentino Juan María Solare, bajo el título de *Reading Maiguashca (Leyendo a Maiguashca)* se señala:

> El visitante Indio.
> Maiguashca es otra síntesis: la de un latinoamericano, y más exactamente indio, buscando en Europa su lenguaje y encontrándolo (al menos inicialmente) en la música electroacústica. […] El hecho que Maiguashca haya elegido aludir a este saber relatado por Castañeda es también un reconocimiento, un guiño a aquella tradición indígena del chamanismo.[124]

Paulatinamente, Maiguashca opera una importante ampliación de su *geografía sonora* hacia una de *geografía de lo histórico* y, finalmente, una *geografía de lo sagrado*. Aproximaciones al mundo andino, en que sus experiencias y reflexiones musicales se enmarcan en una ética de nunca “hablar por”, ni “a nombre de”.

Al jubilarse como maestro de la Hochshule für Musik Freiburg (Escuela Superior de Música de Friburgo), donde enseñó por más de 20 años, emprende su *mágnum opus*, esa obra a la que, según sus palabras “le tuvo hambre desde 1963 en Buenos Aires”: *Boletín y elegía de las mitas*. Cantata escénica, montaje audiovisual y música electroacústica creada a partir del poema homónimo de César Dávila Andrade –a quién Maiguahsca conoció hacia finales de la década de 1950– y que narra en 26 estrofas la explotación y muerte de los pueblos originarios de los Andes en la minas por los colonizadores españoles.

Boletín y elegía de las mitas utiliza el castellano y el kichwa, en traducción del poeta indígena otavaleño Ariruma Kowii, como dispositivo narrativo. Y, a partir de un contrapunto de dos voces (una sonora y otra visual) abre interrogantes sobre indigenismo, colonialidad y sonoridad. La contundencia sonora y visual de la obra activa una *corporalidad plural*, que desde un tono de resistencia y profunda ternura, hurga en la *herida colonial* para ensayar, simbólicamente: una liberación.

Un componente discursivo clave para esta obra fue, también, el texto publicado en 1949 por su padre, Segundo Maiguashca, *El indio cerebro y corazón de América*, libro que desde una visión "integradora" anticipó algunos debates, dados sobre todo en la década de 1990, sobre derechos de los pueblos y nacionalidades indígenas, el lugar del Estado, o la educación intercultural. Con esta obra, inicia su ciclo compositivo para el ensamble que combina la Orquesta de Instrumentos Andinos, la Banda Sinfónica Metropolitana, el Coro Mixto Ciudad de Quito, electrónica en tiempo real y objetos sonoros; con la dirección de Jorge Oviedo.[125]

Tres: Encuentro en El Alto

La doble impresión de estar frente a algo muy nuevo, pero al mismo tiempo de algo que me pareció muy conocido, pues las culturas aymara y kichwa (de la que desciendo) son muy hermanas.

Mesías Maiguashca[126]

La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) creada por Cergio Prudencio en 1980, en Bolivia, es un proyecto referencial. Situado en la crítica al sistema musical europeo, plantea un giro radical a partir de las cosmovisiones kichwa y aymara. Proponiendo formas de conocimiento y prácticas musicales que no segmentan, espacio, cuerpo, tiempo, espiritualidad, escritura o instrumentos; activando así, lo que Prudencio denomina: "una orquesta de tipo modular".[127]

En 2010, Maiguashca y Prudencio se encuentran, la OEIN le comisiona una composición para integrarla a su repertorio:

> Conocí a Mesías Maiguashca a través de Coriún Aharonián, quien me había hablado mucho de él allá por fines de los 70, y me había hecho escuchar *Ayayayayay*, emblemática obra de Maiguashca. Más tarde lo abordé personalmente en los ambientes de la Escuela Superior de Música de Friburgo, en Alemania, donde conversamos e intercambiamos intereses. Era el hombre llave al enigmático universo electroacústico que a mí me atraía y repelía al mismo tiempo. Pero también podría decir que era el enigmático hombre de la electroacústica cuya llave yo buscaba y evitaba.
>
> Pero realmente conocí a Maiguashca cuando nos encontramos en el ejercicio espiritual de hacer música juntos. Él componiendo, y yo interpretándolo como director. Vino a La Paz para trabajar con la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, a tiempo de interiorizarse en sus lógicas ilógicas, indagar las profundidades del pensamiento sonoro indígena (que tanto evocaba en su inconsciente…), y –cómo no– componer una obra que estrenamos en Austria en 2011.
>
> Me costó comprender *chulyadas-tarkyadas-sikuryadas*,[128] lo confieso; tanto en la lectura de la partitura como en los ensayos de montaje. En ese esfuerzo, sin embargo, descubrí que los procesos inventivos y constructivos de Maiguashca eran consecuentes con su manera de entender el sonido en su compleja fenomenología acústica desde siempre, y con su forma de tratarlo en contextos expresivos. Maiguashca no se traicionó a sí mismo, era la constatación; y más bien aplicó su pensamiento tanto a la aprehensión de tan singular organología, como a su exploración compositiva.
>
> Valoro de esa experiencia, no sólo el fascinante resultado sonoro (en vivo), sino el haberme enseñado a admitir otras potencialidades de un instrumental al que mi propia estética está tan definitivamente ligada.[129]

Varias exploraciones conceptuales y compositivas detonadas durante el proceso con la OEIN, fueron desarrolladas y expandidas por Maiguashca en la creación y puesta en escena de *La Canción de la Tierra*.

Cuatro: Música de los tres mundos

La cosmovisión andina nos habla de tres mundos: el de arriba o Hanan-Pacha, el de aquí o Kay-Pacha y el de abajo o Uku-Pacha. Nos habla también del tránsito temporal del ser humano entre ellos, ciclo que al repetirse continuamente formaría un proceso representable como una onda o su contraparte, una vibración.

Mesías Maiguashca[130]

La Canción de la Tierra[131] es una obra compleja, de gran dimensión, una zona importante en la *geografía sonora* de Maiguashca. Opera en varios niveles y escalas. Es una secuencia sonora sobre cómo transitamos los tres mundos andinos: el mundo de las divinidades / el mundo de los vivos / el mundo de los muertos; el canto final de alabanza *Yupaichishca*, canto sagrado precolombino convertido en la Colonia en el *Salve, salve, Gran Señora*.[132]

La Canción de la Tierra es, también, un dispositivo comunitario que integra: *el tiempo*, pues sucedió al amanecer en día de solsticio; *el espacio*: ya que tomó un centro cultural disponiendo los elencos musicales en forma de *chakana* o cruz andina y propuso a la audiencia una experiencia de escucha en movimiento; y finalmente *ritual*: ya que convocó el encuentro de cientos de personas, un silencio final brevísimo y una *pambamesa* o comida compartida para celebrar ese encuentro y la llegada del día.

Estos rasgos configuran la noción de *geografía de lo sagrado* presente en las últimas creaciones de Maiguashca y dimensionan la importancia del pensamiento andino en su obra.[133]

Apunte final

El acercamiento y las rutas propuestas por *Los sonidos posibles* hacia el corpus creativo de Mesías Maiguashca, irremediablemente dejan zonas inaudibles, no abarcadas. Su lugar de enunciación en el campo de lo musical y lo sonoro: sus cánones, sus circuitos, sus lógicas, sus narrativas; seguirán siendo un gran territorio para nuevas interpretaciones, debates e investigaciones futuras. Esta *geografía sonora*, su gran reserva poética, aguarda por nuestra escucha.

Quito, septiembre 2013

Fabiano Kueva (Ecuador, 1972)
Artista, curador y gestor cultural. Miembro de los colectivos Películas La Divina (1992-1996) y Centro Experimental Oído Salvaje (1996 al presente). Ha desarrollado proyectos de arte y comunicación en espacios públicos, museos y con comunidades. Varios discos y libros publicados sobre arte sonoro, músicas tradicionales y poesía. Premios, becas y residencias internacionales. Participante en bienales, exhibiciones y simposios.

www.youtube.com/FabianoKueva

NOTAS:

1 Dos eventos importantes que abordaron anteriormente su obra fueron: *Mesías Maiguashca un retrato*, conferencia del compositor en el ciclo Música de nuestro tiempo, dirigido por Milton Estévez, jornada preparatoria al 1er Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea, marzo de 1987; y, Grandes Compositores Ecuatorianos: Mesías Maiguashca, ciclo de conciertos coordinados por Cecilia Sáenz y promovidos por el Conservatorio Franz Liszt y la Cámara de Comercio de Quito, junio 2001.
2 La polifonía en música consiste en el discurso simultáneo de dos o más voces que se complementan entre sí.
3 La noción de *geografía sonora* es recurrente en el trabajo de Maiguashca, muchas de sus composiciones (*Ton Geographie* I a IV, compuestas entre 2005 y 2007) son directamente derivadas de su acercamiento a aspectos de la Acústica aplicada, las ondas estacionarias, por ejemplo. Éstas generan en un espacio cerrado una *geografía sonora* al decir de Maiguashca. Es importante diferenciar este concepto del término la *Geografía Suena*, título de la biografía escrita por Blanca Wietuechter (2005, La Paz) sobre Alberto Villalpando, compositor boliviano amigo cercano de Maiguashca.
4 En la perspectiva de *lo sonoro*, basada en el llamado *giro sonoro* y la crítica de la escucha como construcción cultural, orbitan prácticas que revisan e interpelan las categorías instituidas por el paradigma musical eurocéntrico. Esto incluye reflexiones desde la investigación compositiva, la nueva musicología, los estudios culturales o las prácticas de experimentación sonora; así como proyectos situados en los sistemas culturales de tradición afro, andina, montubia o mestiza en los cuales el territorio, la ritualidad, la espiritualidad y la colectividad constituyen el fenómeno sonoro-musical como una totalidad. La perspectiva de *lo sonoro* puede ubicarse en las tres últimas décadas, aunque su genealogía es extensa y anterior.
5 Uso la noción de escala combinando su significado musical de conjunto ordenado de sonidos según una notación; y el significado espacial de ubicación y dimensión.
6 Existen varios debates sobre lo contemporáneo en la música. Este texto se sitúa en una noción de lo contemporáneo que no se refiere a una escuela, a una estética o una técnica en particular, sino a los sistemas de relaciones que se dan en lo musical como forma de conocimiento/poder tendiente al establecimiento de un canon, de un modo legítimo, de un discurso hegemónico, en este caso de tradición europea; pero a la vez, como espacio de contradicción, disputa y resistencia a esa "tradición" como opción única.
7 Se refiere a la orientación subjetiva sobre lo que se considera o no "musicalmente correcto".
8 Maiguashca, Mesías (2013), *La autobiografía como forma de arte*, texto escrito para el video *Vida y obra de Mesías Maiguashca*, Ministerio de Cultura del Ecuador.
9 Ibíd.
10 Se entiende por *paisaje sonoro*, el entorno acústico que nos rodea en su totalidad, es decir la suma de todos los sonidos que se producen en nuestra vida cotidiana. Esta noción fue acuñada por el compositor canadiense Murray Schafer en su libro *La afinación del mundo* publicado en 1977.
11 Guerrero, Pablo y Mullo, Juan (2005), *El pasillo en la ciudad Quito*, volumen No. 6, colección Documentos, Museo de la Ciudad, Quito, Ecuador.
12 Maiguashca, Mesías (2009), *Lo Latinoamericano*, ponencia para el simposio *La Otra América*, Colonia, Alemania, disponible en http://www.maiguashca.de.
13 En términos generales, el carácter de académico se da en principio como mención a la frontera entre formación autodidacta y de conservatorio; paulatinamente esta frontera se irá complejizando y hará referencia a la composición en formatos de tipo orquestal europeo o caracterizaciones recientes como "música contemporánea académica".
14 La caracterización histórica de las músicas tradicionales andinas o afro en ese período bajo esquemas como el pentatónico se encuentra en debate. Sobre esto, son valiosas las reflexiones del compositor boliviano Cergio Prudencio que desde una perspectiva epistémica andina, caracteriza la instrumentación y modos de interpretación dentro de la cosmovisión kichwa y aymara; o del investigador colombiano Egberto Bermúdez que aborda la problemática del registro y transcripción de las músicas tradicionales de raíz afro.
15 Los debates sobre el la orientación de los Conservatorios y el rol de las Orquestas en Ecuador han sido continuos desde su creación. Varios textos de compositores importantes lo ilustran: *El Conservatorio Nacional de Música y sus Directores*, artículo de Luis H. Salgado escrito en 1952, en Revista OPUS No. 31, Enero 1989, Musicoteca Banco Central del Ecuador; *Conservatorio Nacional de Música: proyecto para su desarrollo institucional*, por Milton Estévez, en Revista OPUS No. 38, Agosto 1989, Musicoteca Banco Central del Ecuador; *Apuntes sobre la vida musical en el Ecuador*, carta abierta de Mesías Maiguashca a las autoridades culturales y musicales del Ecuador, junio 2008.
16 Maiguashca, Mesías (2013), *La autobiografía como forma de arte*, texto escrito para el video *Vida y obra de Mesías Maiguashca*, Ministerio de Cultura del Ecuador.
17 Sobre la expansión de la escritura musical es interesante el trabajo de Marcus Erbe, que en su libro *Escritura sonora: la problemática de la transcripción en la música electroacústica (Klänge schreiben: Die Transkriptionsproblematik electroakustischer Musik)* analiza la obra de Maiguashca *Ayayayayay* (1971). Verlag Der Apfel, Deutschland, 2009.
18 Estos tres compositores son parte de la línea vanguardista norteamericana inserta en los circuitos de la Nueva Música.
19 Maiguashca, Mesías (2013), *La autobiografía como forma de arte*, texto escrito para el video *Vida y obra de Mesías Maiguashca*, Ministerio de Cultura del Ecuador.
20 Composición estrenada en 1955. Pierre Boulez fue figura clave del *serialismo integral*, sistema de composición que consiste en crear combinaciones numéricas aplicadas a los parámetros de escala, ritmo, dinámica o timbre. El *serialismo* fue una extensión del dodecafonismo (escala de doce notas) promovido por Arnold Schönberg desde la década de 1920.
21 Maiguashca, Mesías (2013), *La autobiografía como forma de arte*, texto escrito para el video *Vida y obra de Mesías Maiguashca*, Ministerio de Cultura del Ecuador.
22 El *dodecafonismo* de Arnold Schönberg marcó un quiebre en los cánones compositivos del siglo XX, junto a Anton Webern y Alban Berg, entre otros, constituyó la denominada Segunda Escuela de Viena cuyo eje fue la composición en esquema *atonal*, es decir carente de un tono principal o relación armónica funcional.
23 Esta obra forma parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.
24 Maiguashca, Mesías (2008), *El tigre domado*, artículo sobre Henry Cowell, disponible en http://www.maiguashca.de/index.php/es/de-mesias-maiguashca
25 Los compositores antes mencionados se ubican en el denominado Nacionalismo Romántico. Por contraste, el argentino Alberto Ginastera

emerge, en la década de 1950, como parte de la generación de compositores latinoamericanos que se proponen nuevas búsquedas estilísticas y discursivas, unas veces en parentezco, otras en tensión, con la tradición musical europea.

26 Maiguashca, Mesías (2008), El CLAEM, artículo, disponible en http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-claem.pdf.

27 En el ensayo de este catálogo: *El desarrollismo una máquina "entonaruidos"* por Mayra Estévez Trujillo, se analiza, desde la perspectiva de los estudios culturales críticos, el significado del CLAEM a escala microregional.

28 Castiñeira de Dios, José Luis (2011), *Perspectivas de la música contemporánea latinoamericana*, publicado en *La música en el Di Tella resonancias de la modernidad*, Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación, Buenos Aires, Argentina.

29 Diálogo personal con el investigador musical Norberto Cambiasso, octubre 2011, Buenos Aires.

30 En ese estudio, el mismo año, César Bolaños realizó su obra electroacústica *Intensidad y Altura* basada en un poema de César Vallejo. En 1979, Maiguashca trabajó desde una entrada musical distinta su obra de similar nombre y basada en el mismo poema.

31 Aharonián, Coriún (2008), *Pra ver a banda passar*, publicado en *Hacer música en América Latina*, Editorial Tacuabé, Uruguay, 2012

32 Esta obra forma parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.

33 Esta obra forma parte de la curaduría *Los sonidos posibles*

34 La *fuga* es también el nombre de una forma musical polifónica basada en procedimientos de imitación.

35 Maiguashca, Mesías (1987), *La obra de Mesías Maiguashca*, conferencia de dictada el 26 de marzo de 1987 en el Colegio de Arquitectos de Quito, en *Revista OPUS* No. 31, febrero 1989, Musicoteca del Banco Central del Ecuador.

36 Maiguashca, Mesías (2013), *La autobiografía como forma de arte*, texto escrito para el video *Vida y obra de Mesías Maiguashca*, Ministerio de Cultura del Ecuador.

37 Ibíd.

38 Las obras *Ayayayayay* y *Oeldorf 8* forman parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.

39 Maiguashca, Mesías (1995), *Ensayo de Autorretrato*, conferencia dictada en Viena, Austria, el 14 de julio de 1995 en el Centro de Estudios Latinoamericanos, disponible en http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-Viena-1995.pdf.

40 Esta obra forma parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.

41 Maiguashca, Mesías (1970), *A Mouth-piece,* disponible en http://www.maiguashca.de/index.php/es/1970-1979-a/429-041970-a-mouth-piece-es

42 *Minga* es un concepto de tradición kichwa para nombrar el trabajo comunitario solidario y no monetarizado.

43 Maiguashca, Mesías (1987), *La obra de Mesías Maiguashca*, conferencia de dictada el 26 de marzo de 1987 en el Colegio de Arquitectos de Quito, en *Revista OPUS* No. 31, febrero 1989, Musicoteca del Banco Central del Ecuador.

44 Sobre el Grupo Oeldorf y su incidencia en la escena de la Nueva Música el curador aleman Josef Antón Riedel organizó en 1991 una importante muestra documental. El DVD incluido en este catálogo contiene fotografías de Grupo Oeldorf.

45 Fluxus fue un movimiento vanguardista internacional surgido hacia 1962 que incluyó artistas visuales, músicos y escritores. Su línea de trabajo se basa en la crítica de los patrones culturales que separan la experiencia estética y la experiencia vital, la realización de acciones y colaboraciones entre disciplinas; así como el uso de medios audiovisuales.

46 Cellista, casada con Maiguashca desde 1972.

47 Maiguashca, Mesías (2012), entrevista personal y visita al archivo del compositor. Friburgo, Alemania.

48 Galería Siglo XX fue un referente en exposiciones artísticas de renovación y la activación de un mercado artístico en Ecuador durante varias décadas. Sus ámbitos de acción incluían la gestión cultural, la investigación y las publicaciones impresas. Sobre la incidencia de Galería Siglo XX en la escena local, es interesante el ensayo: *La gestión de la Galería Siglo XX* de Pamela Cevallos incluido en el catálogo de la muestra *Inhumano: el cuerpo social en el arte ecuatoriano (1960-1980)*, publicado por el Centro de Arte Contemporáneo de Quito en 2011.

49 Esta obra forma parte de la curaduría *Los sonidos posibles.*

50 La articulación de núcleos de composición era una práctica muy presente por esos años en Europa, es el caso de Gentle Fire (Inglaterra) o Nuova Consonanza (Italia), entre muchos.

51 Ver http://www.ircam.fr/

52 Investigador italiano que desarrolló en el IRCAM varios prototipos para estaciones de trabajo musical controladas por computadora.

53 Matemático y programador norteamericano. Durante su estancia en el IRCAM desarrolló los entornos gráficos para interacción entre música y recursos multimedia: PATCHER y MAX/FTS. IRCAM autorizó su comercialización en 1990. *Cycling 74* lanzó al mercado en 1997 el MAX-MSP. En respuesta, Millar Puckette presentó el software libre Pure Data (PD) que tiene similares posibilidades de trabajo.

54 Esta obra forma parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.

55 Maiguashca, Mesías (2013), *La autobiografía como forma de arte*, texto escrito para el video *Vida y obra de Mesías Maiguashca*, Ministerio de Cultura del Ecuador.

56 Esta obra forma parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.

57 Maiguashca, Mesías (2013), *La autobiografía como forma de arte*, texto escrito para el video *Vida y obra de Mesías Maiguashca*, Ministerio de Cultura del Ecuador.

58 IBM del Ecuador estuvo dirigido en esa época por el uruguayo Daniel Viñoly, quien fue un soporte importante para el despegue de estos proyectos.

59 *Revista OPUS* circuló en formato impreso entre 1986 y 1989.

60 Este gesto tuvo eco en años posteriores con el ciclo Grandes compositores ecuatorianos: Luis H. Salgado, coordinado por Cecilia Saénz y acompañado por una publicación editada por el investigador Pablo Guerrero (2001); el libro y disco *Luis H. Salgado: un quijote de la música* de la musicóloga Ketty Wong (2004); y el disco *SALGADO* de Ensamble Quito 6 (2010).

61 Quizás el documento que mejor grafica ese rol es *Apuntes sobre la vida musical en el Ecuador*, carta abierta a las autoridades culturales y musicales del Ecuador, junio 2008, disponible en http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-apuntes.pdf

62 Sobre estos proyectos ver http://www.ecuadorconmusica.com

63 Burneo, Cristina (2001), *Mi manera de reaccionar fue la fuga,* entrevista a Mesías Maiguashca, en *Revista País Secreto* No. 1, junio 2001, Quito, Ecuador.

64 La noción de *nuevos medios* surge en la década de 1980 como definición de los procesos creativos relacionados con la conversión, generación e interacción mediante datos, códigos y dispositivos informáticos y audiovisuales.

65 Compleja teoría también llamada de *conjuntos fractales*, investigada por el matemático Benoit Mandelbrot en la década de 1970, que consiste en un conjunto de objetos geométricos de estructura fragmentada que se repite a diferentes escalas de manera constante.

66 Maiguashca, Mesías (1988), *A Mandelbox, una Instalación con ordenadores*, disponible en http://www.maiguashca.de/index.php/es/1980-1989-a/351-241987-88-a-mandelbox-es

67 Esta obra forma parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.

68 Ver http://www.zkm.de

69 Esta obra forma parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.

70 Esta obra incluye secuencias en video realizadas por Tamás Waliczky y forman parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.

71 Maiguashca, Mesías (2013), *La autobiografía como forma de arte*, texto escrito para el video *Vida y obra de Mesías Maiguashca*, Ministerio de Cultura del Ecuador.

72 Creado en 2006 como parte del sistema del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Ver http://www.cmmas.org

73 Ver http://www.mec.gub.uy/innovaportal/v/9909/2/mecweb/lauro_ayestaran?3colid=9905

74 El catálogo del Encuentro internacional de Musicología de Loja 2012 esta disponible en http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2012/10/CAT%C3%81LOGO-III-ENCUENTRO-INTERNACIONAL-DE-MUSICOLOG%C3%8DA-LOJA-2012.pdf

75 Maiguashca, Mesías (2009), entrevista por Mayra Estévez y Fabiano Kueva, video, Quito, Ecuador.

76 En Ecuador el Festival de Música Contemporánea y el trabajo de DIC se tornan paulatinamente intermitentes. Muchos de los actores emergentes de este período no provienen de la disciplina musical, sino de las artes plásticas, el diseño, la comunicación o la arquitectura.

77 Las prácticas sonoras de *ruido* o *ruidismo* incluyen varias estéticas basadas en la manipulación de aparatos eléctricos o *circuit bending*, instrumentos modificados, trabajo directo con el *feedback* de parlantes, la distorsión o la saturación. Con una filosofía “antisistema”, desarrollan sus acciones en espacios no convencionales.

78 Liderado por el músico y gestor cultural Bolívar Ávila, SONO desarrolla actividades educativas sobre compositores ecuatorianos, publicaciones discográficas y organiza un festival anual que junta instrumentistas y constructores de guitarras.

79 Central Dogma, liderado por Tania Navarrete y José Luis Jácome, es uno de los colectivos más activos en la gestión de proyectos culturales en varios ámbitos. Ver www.festivalfff.org

80 Similares procesos se viven en varias ciudades de Latinoamérica. Sobre este punto, la publicación *UIO-BOG estudios sonoros desde la región Andina* de Mayra Estévez (2008) pone en perspectiva lo sucedido en las escenas de Quito y Bogotá.

81 Varios miembros de la escena *ruidista* ecuatoriana son habituales del trabajo de Maiguashca, sobre todo de sus cursos sobre *objetos sonoros*. El *ruidista* Christian Proaño estuvo a cargo de la electrónica en el estreno

de *Boletín y elegía de las Mitas* en 2007.
82 Maiguashca, Mesías (2010), *Lamento por el sapo de Stanley Hook,* disponible en http://www.maiguashca.de
83 Ver http://www.redce.org
84 Publicado en CD en 2008 como volumen único de la colección *SUMAK: música académica ecuatoriana del siglo XX – SurPlus Contemporáneos*, proyecto documental coordinado por el músico cuencano Bolívar Ávila con el apoyo de la Casa de la Cultura del Azuay.
85 Este nuevo festival se inició en 2011; en 2012 por los 25 años del 1er Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea se repusieron las obras ejecutadas en 1987; a partir de 2013 se lo ha denominado Encuentro de Compositores de Vanguardia. Ver http://www.culturaypatrimonio.gob.ec
86 Como resultado de visiones y gestiones compartidas, en 2013 se concretaron el concierto *La Canción de la Tierra* y la exhibición *Los sonidos posibles* con la producción de la Fundación Teatro Nacional Sucre y la Fundación Museos de la Ciudad.
87 Maiguashca, Mesías (2012), entrevista personal y visita al archivo del compositor, Friburgo, Alemania.
88 La posproducción de sonido en surround 5.1 canales fue realizada en Alemania en K.O Studio (Friburgo) y ZKM (Karlsruhe) por Maiguashca y Daniel Orejuela Flores. La posproducción de video la realizó el artista Gonzalo Vargas M. en Quito, Ecuador.
89 De la estrecha colaboración entre Oído Salvaje y En Tiempo Real-LADO B nació la plataforma de escala latinoamericana http://www.microcircuitos.org/
90 Maiguashca, Mesías (2009), *Sobre mi trabajo musical*, publicado en MusikTexte 120 – 2009, Friburgo, Alemania. Disponible en http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-MiTrabajo.pdf.
91 En el ensayo de este catálogo: *EsCuChA: algunas reflexiones acústicas sobre Mesías Maiguashca* por Alberto Bernal, se analizan varios elementos sonoros de la obra del compositor.
92 Proceso en que el sonido se produce modulando dos señales u ondas producidas por osciladores digitales mediante un computador o un teclado. Este tipo de síntesis se popularizó en la década de 1980 cuando la fábrica Yamaha compró los derechos a su creador John Chowning y la incorporó a los teclados comerciales.
93 Esta obra forma parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.
94 Maiguashca, Mesías (2009), *Sobre mi trabajo musical*, publicado en MusikTexte 120 - 2009. Friburgo, Alemania. Disponible en http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-MiTrabajo.pdf.
95 Los sistemas multicanal consisten en la combinación de varios parlantes, ordenados por pares (2, 4, 8), ubicados de manera que puedan amplificar cada uno un sonido distinto, generando así espacios sensoriales mediante la orientación dirigida, o no, de la escucha.
96 Varios de estos objetos forman parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.
97 Maiguashca, Mesías (2009), *Sobre mi trabajo musical*, publicado en MusikTexte 120 - 2009. Friburgo, Alemania. Disponible en http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-MiTrabajo.pdf.
98 Estos dos objetos se utilizan en Ecuador tradicionalmente para la preparación de comida y de especies.
99 Instrumento tradicional andino de viento construido de cañas de carrizo.
100 Varios de estos objetos forman parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.
101 En inglés: de baja tecnología.
102 En inglés: de alta tecnología.
103 Maiguashca, Mesías (2006), *Objetos Sonoros*, ponencia en el XV Festival de Música Latinoamericana, Caracas. Disponible en http://www.maiguashca.de
104 *Los sonidos posibles* incluyó, además de los mencionados objetos sonoros, varios sintetizadores analógicos desarrollados por la artista Ana María Vela; y una aplicación sonora en MAX-MSP desarrollada junto al artista Gonzalo Vargas M. que, mediante pantalla táctil, replicaba la experiencia de mezcla multicanal sobre la sesión original en cuatro pistas de la obra *Ayayayayay* (1971).
105 Mignolo, Walter (2011), *De la hermenéutica y la semiósis colonial al pensar decolonia*l, Editorial Abya Yala, Quito, Ecuador.
106 La transposición en música significa cambiar, desplazarse de una tonalidad a otra.
107 Esta obra forma parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.
108 En este planteamiento sigo, de manera personal y poco disciplinada, ideas como las de George Steiner en su libro *Después de Babel* que concibe la traducción como "un desciframiento"; o como las de Umberto Eco en su libro *Decir casi lo mismo* que propone traducir como un acto de "equivalencias de significado".
109 Esta obra forma parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.
110 Esta obra forma parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.
111 Esta obra forma parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.
112 Serie incluida en el CD de esta publicación.
113 En el ensayo de este catálogo: *Mesías Maiguashca: cuatro escalas en la ruta al Ecuador* por Graciela Paraskevaídis, se analizan varias de las obras mencionadas en este capítulo.
114 Término usado por Carlos Monsiváis para referirse a ciertos procesos culturales dados en América Latina en ese período, en su libro *Aires de Familia* (2000), Editorial Anagrama, Barcelona.
115 Se puede mencionar al grupo Los Tzánzicos, activos entre 1962 y 1968 alrededor de la *Revista Pucuna*; o el Grupo VAN (abreviatura de vanguardia) con sus acciones plásticas de crítica institucional dadas en 1967. Además, era un período importante de organización de los movimientos estudiantil, obrero, indígena y campesino de izquierda.
116 Maiguashca, Mesías (2013), *La autobiografía como forma de arte*, texto escrito para el video *Vida y obra de Mesías Maiguashca*, Ministerio de Cultura del Ecuador.
117 En el ensayo de este catálogo: *Mesías Maiguashca: memoria sonora incesante* por Pablo Guerrero, se abordan temas de este período del compositor.
118 Texto de Wilson Hallo para el programa del concierto de Mesías Maiguashca y Gaby Schumacher, Aula Benjamín Carrión de la Casa de la Cultura, diciembre 1973, Quito, Ecuador.
119 Lovato, Gustavo (2011), *Nacionalismo musical en el Ecuador*, en Revista Nacional de Cultura, 15-16, tomo III, Consejo Nacional de Cultura del Ecuador.
120 Concepto planteado por el teórico poscolonial Homi K. Bhahba, que se refiere, en términos generales, a los procesos culturales de sujetos y colectivos que a partir de experiencias de movilidad y frontera construyen unos espacios simbólicos donde las identidades nacionales se reconfiguran. Revisar *El lugar de la cultura* (2002), Editorial Manantial, Buenos Aires, Argentina.
121 Adopto esta noción de trabajos históricos como los de John Murra, Silvia Rivera Cusicanqui o Galo Ramón, que explican al andino como una sujeto históricamente en tensión con el Estado (colonial/nacional) e inmerso en un entramado histórico/cultural/ritual de mayor complejidad.
122 Esa movilización crítica surgida desde los movimientos sociales y los movimientos de pueblos y nacionalidades originarias y afrodescedientes, ha sido articulada teóricamente por autores como Anibal Quijano, Enrique Dussel, Silvia Rivera Cusicanqui, Catherine Walsh, Santiago Castro Gómez, Walter Mignolo o Boaventura de Sousa Santos, entre otros.
123 Proceso de reconstrucción hegemónica del capitalismo promovido desde los centros, basado en la unificación de mercados financieros, industriales, culturales y de consumo. Frente a lo cual surgieron movimientos *Antiglobalización* con propuestas de integración internacional solidaria y equitativa, articulados, por ejemplo, en el Foro Social Mundial creado en 2001.
124 Solare, Juan María (2007), *Reading Maiguashca*, programa de concierto en el Museo Reina Sofía, Madrid, España. Publicado en: http://www.maiguashca.de
125 Jorge Oviedo ha dirigido las obras de Maiguashca: *Boletín y elegía de las mitas* (2007) y *La Canción de la Tierra* (2013). Además, es Director de Ensamble Quito 6, grupo dedicado a interpretar repertorio contemporáneo de compositores ecuatorianos.
126 Maiguashca, Mesías (2011), *Sobre chulyadas-tarkyadas-sikuryadas*, disponible en http://www.maiguashca.de.
127 Para una aproximación al pensamiento musical de Cergio Prudencio, ver su libro *Hay que caminar sonando: escritos, ensayos, entrevistas* (2010) publicado por Camaleón Rojo Editores, La Paz, Bolivia; y la entrevista realizada por Oído Salvaje en 2012, disponible en http://vimeo.com/48465743.
128 Esta obra forma parte de la curaduría *Los sonidos posibles*.
129 Prudencio, Sergio (2012), *Sobre chulyadas-tarkyadas-sikuryadas*, La Paz, Bolivia.
130 Maiguashca, Mesías (2013), *La Canción de la Tierra,* notas del programa, Teatro Nacional Sucre – Fundación Museos de la Ciudad, Quito, Ecuador.
131 Su título es un apropiamiento de la obra *Canción de la Tierra* del compositor austriaco Gustav Mahler. Otro antecedente, pero con estrategias compositivas distintas, es la obra *Creación de la tierra* de la colombiana Jacqueline Nova, realizada en 1972 en base a voces y cantos de indígenas Tunebo.
132 Canto sagrado andino presente hasta la actualidad en misas y procesiones a la Virgen María. La versión más conocida tiene como base la transcripción realizada por el compositor nacionalista Segundo Luis Moreno en 1930. El investigador Pablo Guerrero en una carta a Maiguashca incluyó valiosa información sobre este canto. Disponible en http://soymusicaecuador.blogspot.com/2012/09/salve-salve-gran-senora-carta-mesias.html.
133 En el capítulo de este catálogo: *La Canción de la Tierra* por Mesías Maiguashca, se encuentra el texto completo del programa y una reseña fotográfica del concierto.

FOTOGRAFÍAS:

1. *Costumbres ecuatorianas, bailando San Juanito*, c. 1930, foto: Carlos Moscoso, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador.
2. Alberto Ginastera, Oliver Messiaen y Riccardo Malipiero, Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1963.
3. Mesías Maiguashca, Curso de Verano, Darmstadt, 1967.
4. Karlheinz Stockhausen, Colonia, 1969.
5. Grupo Oeldorf: Joachim Krist; Mesías Maiguashca, Gaby Schumacher y Peter Eötvös, Colonia, 1974.
6. Primer concierto con objetos sonoros metálicos, Donaueschingen,1977.
7. Cátedra de música eléctroacústica en la Escuela Superior de Música de Friburgo, 2002.
8. Estreno de la miniopera *La Celda* en el Teatro Bolívar, Quito, 2004.
9. Construcción de objetos sonoros de madera en colaboración con Gabriel Maiguashca, Friburgo, 2000.

ENTREVISTAS:

- Maiguashca, Mesías. 2005. Entrevista en audio por Mayra Estévez Trujillo. Quito, Ecuador.
- ——————. 2009. Entrevista en video por Fabiano Kueva y Mayra Estévez. Quito, Ecuador.
- ——————. Marzo 2012. Entrevista y vista al archivo personal del compositor por Fabiano Kueva, Friburgo, Alemania.
- ——————. Septiembre 2012. Entrevista en video por Fabiano Kueva. Quito, Ecuador.
- ——————. Abril 2013. Entrevista en video por Fabiano Kueva. Quito, Ecuador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Aharonián, Coriún. 2012. *Hacer música en América Latina,* Ediciones Tacuabé. Uruguay.
- Cox, Christoph & Warner Daniel (Ed.). 2004. *Audio culture: readings in modern music.* Continuum Internacional Publiching Group. New York – London.
- Erbe, Marcus. 2009. *Klänge schreiben: Die Transkriptionsproblematik electroakustischer Musik*, Verlag Der Apfel, Deutschland
- Estévez Trujillo, Mayra. 2008. *UIO-BOG Estudios sonoros desde la Región Andina*. Centro Experimental Oído Salvaje – Editorial Trama. Quito, Ecuador.
- Guerrero, Pablo y Mullo, Juan. 2005. *El pasillo en la ciudad Quito,* volumen No. 6, colección Documentos, Museo de la Ciudad, Quito, Ecuador.
- Labelle, Brandon. *Acoustic Territories / Soud Culture and everyday life.* 2011. Continuum Books. New York – London.
- Lovato, Gustavo. 2011. *Nacionalismo musical en el Ecuador,* en Revista Nacional de Cultura, 15-16, tomo III, Consejo Nacional de Cultura del Ecuador.
- Maiguashca, Mesías. 1987-88. *A Mandelbox, una Instalación con ordenadores*. Disponible en http://www.maiguashca.de/index.php/es/1980-1989-a/351-241987-88-a-mandelbox-es s
- ——————. 1995. *Ensayo de Autorretrato.* Conferencia dictada Centro de Estudios Latinoamericanos. Viena, Austria. Disponible en http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-Viena-1995.pdf.
- ——————. 2006. *Objetos Sonoros.* Ponencia en el XV Festival de Música Latinoamericana, Caracas. Disponible en http://www.maiguashca.de.
- ——————. 2008. *Lo Latinoamericano.* Ponencia para el simposio La Otra América, Colonia, Alemania.
- ——————. 2008. *El CLAEM.* Artículo. Disponible en http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-claem.pdf.
- ——————. 2008. *El tigre domado.* Artículo sobre Henry Cowell. Disponible en http://www.maiguashca.de/index.php/es/de-mesias-maiguashca.
- ——————. 2008. *Apuntes sobre la vida musical en el Ecuador.* Disponible en http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-apuntes.pdf
- ——————. 2009. *Sobre mi trabajo musical.* Artículo publicado en MusikTexte 120 – 2009, Friburgo, Alemania. Disponible en http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-MiTrabajo.pdf.
- ——————. 2010. *Lamento por el sapo de Stanley Hook.* Disponible en http://www.maiguashca.de.
- ——————. 2013. *La autobiografía* como forma de arte. Texto escrito para el video *Vida y obra de Mesías Maiguashca*. Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Mignolo, Walter. 2011. *De la hermenéutica y la semiósis colonial al pensar decolonial*, Editorial Abya Yala, Quito, Ecuador.
- Nelly, Caleb (Ed.). 2011. *Sound.* Whitechapel Gallery – The MIT Press, London – Cambridge.
- Prudencio, Cergio, 2010. *Hay que caminar sonando: escritos, ensayos, entrevistas*, Camaleón Rojo Editores. La Paz, Bolivia.
- Rivera, Silvia. 2010. *Violencias (re)encubiertas en Bolivia.* Editorial La Mirada Salvaje. La Paz, Bolivia.
- Rodas, Arturo. *Revista OPUS* No. 15. Septiembre 1987. Musicoteca del Banco Central del Ecuador. Quito, Ecuador.
- Ross, Alex. 2007. *The rest is noise: listening to the Twentieth Century.* Picador. U.S.A.
- Schaeffer, Pierre. 1988. *Tratado de los objetos musicales.* Alianza Editorial. Madrid, España.
- Solare, Juan María. 2007. *Reading Maiguashca*, notas al programa de concierto en el Museo Reina Sofía, Madrid, España. Disponible en http://www.maiguashca.de
- Varios Autores, *Revista OPUS* No. 28. Octubre 1988. Musicoteca del Banco Central del Ecuador. Quito, Ecuador.
- Varios Autores, *Revista OPUS* No. 32. Febrero 1989. Musicoteca del Banco Central del Ecuador. Quito, Ecuador.
- Varios Autores, *Revista OPUS* No. 35. Febrero 1989. Musicoteca del Banco Central del Ecuador. Quito, Ecuador.
- Varios Autores, *Revista OPUS* No. 38. Agosto 1989. Musicoteca del Banco Central del Ecuador. Quito, Ecuador.
- Varios Autores, *País Secreto: revista de ensayo y poesía* No. 1. Junio 2001. País Secreto. Quito, Ecuador.
- Walsh, Catherine. 2012. *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad. Ensayos desde Abya Yala*. Ediciones Abya-Yala. Quito, Ecuador.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS:

- *Oeldorf 8*, Mesías Maiguashca y Grupo Oeldorf, vinilo, 33rpm, grabación: WDR Colonia, Alemania. Coproducción: Grupo Oeldorf, Nea Musa, Fundación Hallo, Nea Mousa, Promotion Center for Contemporary Music, 1975, Holanda.
- *ENSAMBLE INTERCONTEMPORAIN*, varios compositores, Vinyl 33rpm, grabado en IRCAM París, 1986, Francia.
- *Computer Music Currents 5*, varios artistas, CD, WERGO, 1990, Alemania.
- *Mesías Maiguashca,* CD, Producciones Mañana, s/f, Alemania.
- *Mesías Maiguashca: Reading Castañeda*, CD, ZKM – WERGO, 1997, Alemania.
- *Feedback Studio Koln 2,* varios artistas, CD, Feedback Studio, 2001, Alemania.
- *Orgelmusik unserer Zeit*, varios artistas, CD, Ars Musik, 2004, Alemania.
- *16 Kultur Tage,* varios artistas, CD, Sudliche Weinstrasse, 2005, Alemania.
- *Colección SUMAK: SurPlus Contemporáneos*, varios artistas, CD, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 2008, Ecuador.
- *UIO-BOG Estudios sonoros desde la región andina*, Mayra Estévez, libro – CD, Centro Experimental Oído Salvaje, 2009, Ecuador – Colombia.
- *REDCE Vol. 1*, varios artistas, CD, Red de Compositores Ecuatorianos – Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, 2010, México.
- *Mesías Maiguashca: Boletín y elegía de las mitas*, DVD, Centro Experimental Oído Salvaje, 2010, Ecuador.
- *Poesía mano a mano*, varios artistas, CD, Centro Experimental Oído Salvaje, 2011, Ecuador
- *Lado B. Nuevos encuentros sonoros 2010-2011*, varios artistas, Fundación Espacio Cero, 2011, Colombia.

Mesías Maiguashca: cuatro escalas en la ruta al Ecuador [1]

Graciela Paraskevaídis



Mesías Maiguashca con Peter Eötvös en el estudio de música electrónica WDR, Colonia, 1971.

I. Ayayayayay (1971)

Residente en Alemania desde 1966, Mesías retornó a Ecuador en 1969, donde permaneció seis semanas durante las que tuvo oportunidad de hacer acopio de la realidad sonora que lo había visto nacer y crecer: "sonidos de la naturaleza (bosques, ríos, lluvia, animales, etc.), sonidos característicos urbanos (mercado, tráfico, etc.), acontecimientos en que participé (conversaciones, viajes, fiestas, un bautizo, etc.) y naturalmente música (música popular, programas de radio, fiestas, etc.), en suma todo aquello que bien se podría llamar el ambiente acústico vital que me acompañó"[2].

En 1971, concluyó la obra electroacústica *Ayayayayay* que recoge gran parte de ese material. "Luego de haber ganado distancia física y emocional de este viaje, procedí a escuchar estas grabaciones con el objeto de ordenarlas y estudiarlas. Su audición me reveló inmediatamente un doble potencial: por una parte, sus interesantes cualidades puramente acústicas, definibles en parámetros; por otra un enorme poder de representación de objetos, ideas, sentimientos, situaciones, etc., conducentes a una caracterización fiel y emotiva de una *manera de ser*, mejor, de *nuestra manera de ser*". Porque, como dice la canción: "¡Ay no se puede, no se puede / Ay olvidar lo que se quiere!"[3].

Recorriendo las venas sonoras de la América Latina de la década de 1970, se encuentran varias realizaciones electroacústicas, en las que se observan similitudes en cuanto a la búsqueda, integración y elaboración de rasgos identitarios de la realidad cotidiana de diversos lugares del continente. El paisaje sonoro urbano, el rescate de lo indígena y mestizo, el reflejo de una actualidad histórica y social que no soslaya ni la opresión neocolonialista ni la omnipresencia del imperialismo cultural, son temas que aparecen en estas obras. Se trata de la generación de compositores que va emergiendo en el transcurso de la década de 1960 y que en la siguiente va construyendo una historia sonora propia, una toma de conciencia expresada en un compromiso testimonial. Fue precedida en la década de 1960 por algunas realizaciones mayoritariamente instrumentales/vocales referidas a protagonistas como Ernesto Guevara, Fidel Castro o Salvador Allende, en forma de homenajes con claro anclaje ideológico.

Los testimonios personales de la década siguiente no son únicamente homenajes, sino que van conformando espontáneamente un género particular cuya visión es no sólo subjetiva sino también crítica. Su denominador común es, de preferencia, la utilización del soporte electroacústico como herramienta de producción, y la incorporación de un material basado a menudo en tomas microfónicas, elaborado –con mayor o menor complejidad– de acuerdo con las técnicas analógicas de la época.

Sin previa concertación entre los compositores que abordaron este género, el objetivo común de sus creaciones es el de documentar, en forma directa, simbólica, velada o explícita, su aquí y ahora, lejos de especulaciones abstractas o evocaciones bombásticas y dar paso a las voces acalladas de la América oculta.

Algunas de estas realizaciones subrayan lo dramático, otras, lo humorístico; unas escuchan los sufrimientos de los pueblos originarios, otras ridiculizan los estereotipos impuestos por la metrópoli. Algarabías, marchas militares, voces indígenas, vendedores ambulantes, músicas tradicionales, por un lado, *collages* radiales, personajes y eventos políticos o artísticos del momento, por otro, conviven en escuetos o abigarrados montajes, apoyados en una matriz electroacústica a veces realista y directa, a veces simbólica.

Estos documentales sonoros rompen con la hegemonía tanto instrumental como electrónica de los modelos nortecéntricos. Sus estructuras –a menudo en bloques de diferente duración, diferenciada textura y original tímbrica– incorporan voces humanas –directas o en múltiples e innovadoras transformaciones con matices de inteligibilidad– o instrumentos que desafían las fuentes sintéticas de sonido, logrando un certero impacto emocional. Entre ellos se encuentran *Humanofonía I* (1971) del guatemalteco Joaquín Orellana (1930), *Creación de la tierra* (1972) de la colombiana Jacqueline Nova (1935-1975), *Trópicos* (1972-1973) del venezolano Alfredo del Mónaco (1938), *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís* (1974) del uruguayo Coriún Aharonián y *Tramos* (1975) del argentino Eduardo Bértola (1939-1996).

Ayayayayay se inscribe en esta corriente: ese "ambiente acústico vital" es a la vez testimonio en clave personal y documento en clave sociológica. El sonido no sólo describe sino que se asume como parte de la historia, de la individual, de la colectiva. Mesías recorre su geografía sonora pleno de expectativas, casi con curiosidad ajena, pero puede, al mismo tiempo, comprender los signos de eso "otro" como propios.

II. El Oro (1992)

La segunda escala en esta ruta es una obra para recitante, flauta, chelo y cinta magnética, una "canción fúnebre" compuesta como acto anticelebratorio del V Centenario del (des) cubrimiento de América y basada en cuatro textos. "El primero, en kichwa, es una plegaria tradicional de fertilidad a Viracocha, el dios de los incas. Los tres fragmentos restantes están tomados de testimonios de Guamán Poma de Ayala (nacido en 1526), un indio peruano quien, décadas luego de la conquista, escribió una relación de los apocalípticos eventos. En esta crónica en español, Guamán describe la guerra de la conquista desde el punto de vista de los indios"[4]. Esta "visión de los vencidos" andina alude sin ambages, ya desde el título, a la insaciable codicia del depredador europeo, "perdido el juicio" en la persecución de los legendarios tesoros.

Si *Ayayayayay* partía de los claroscuros de una cotidianidad vivida, compartida y tal vez secretamente añorada por el compositor –a caballo entre lo propio y lo ajeno–, *El Oro* se ubica en las antípodas: retrocede en los siglos, enfrenta el idioma kichwa al español, se refiere a la aniquilación física y espiritual del sojuzgado, y hace que el músico se convierta en trasmisor activo del drama.

Lamentablemente, no tienen cabida en estas breves líneas los singulares aspectos técnicos y organológicos de la obra y sus complejas elaboraciones espectrales y vocales. Aquí, la Conquista es lo que fue: una pesadilla, poblada de sombríos susurros. Exactamente veinte años antes de *El Oro*, la mencionada Jacqueline Nova navegaba por venas sonoras semejantes: su *Creación de la tierra*, basada exclusivamente en el canto cosmogónico de un chamán tunebo,

abordaba originales manipulaciones electrónicas de ese único material, rescatándolo hasta liberarlo, logrando que finalmente el ritual primigenio resonara puro e inteligible.

III. Boletín y elegía de las mitas (2007)

La tercera escala de este viaje imaginario se presenta como un mural de amplísimas dimensiones. Más o menos equidistante en el tiempo de *El Oro* y éste a su vez de *Ayayayayay*, completa con ellas un tríptico de vida y obra, de búsqueda y plasmación identitarias, trabajosamente rescatadas por Mesías a lo largo de casi cuatro décadas, las mismas que insumió la gestación de este fresco sonoro, cuya idea inicial fue germinando ya en los lejanos tiempos del CLAEM.

Equiparable a una épica en la que confluyen múltiples lenguajes, esta "cantata escénica" es primordialmente testimonial y documental. Pero ahora no es el compositor quien comparte lo que ha recogido como en *Ayayayayay*, ni en su lugar el narrador que trasmite lo sucedido como en *El Oro*, sino que el protagonista es el indio, sostenido por el texto de César Dávila Andrade, junto a un gran despliegue de elementos que incluye un montaje audiovisual, música electroacústica, un coro mixto y otro masculino y la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito.

Un decidido retorno, un "yo soy Mesías" presente junto a las decenas de nombres recitados e invocados a lo largo de toda la obra. Un conjuro de lo que el compositor definiera como su primera fuente: "la tradición de la música nacional-popular-folclórica de mi país, útero acústico en que viví los primeros 20 años de mi vida"[5]. No es el indio humillado ni el de la tarjeta postal, es el indio consciente de su historia, de su identidad, de su lugar en el mundo. Musicalmente, esta actitud se refleja también en el protagonismo de la organología indígena, sea evocada en sus expresiones tradicionales, sea entrelazada en las expresiones contemporáneas. El conflicto entre lo propio y lo ajeno parecería haber encontrado su equilibrio mestizo.

IV. chulyadas-tarkyadas-sikuryadas (2011)

En la historia de la música latinoamericana que algún día escribirán sus protagonistas y conocedores y no estudiosos ajenos para lejanos diccionarios, la década de 1980 registra un acontecimiento que marca un nuevo punto de inflexión continental: la creación en La Paz de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), fundada y dirigida por el boliviano Cergio Prudencio (1955), pionera en su propuesta y matriz cultural y artística revolucionante dentro y fuera de fronteras, a la que siguieron, en años sucesivos, otros proyectos de corto o largo alcance surgidos de ese desafío.

En 2011, Mesías es invitado a trabajar con la OEIN y crea para ella *chulyadas-tarkyadas-sikuryadas*. Una escala ya no transatlántica sino regional, (en)clavada –como el *Boletín*– en ese gran "útero acústico" de los Andes desde el que (nos) habla con fuerte convicción.

A menudo he dicho que componer es una manera de estar en el mundo, un mundo que es la mezcla del heredado y del elegido, en el que un creador conjuga su verdad y sus utopías con la ética. En 2001, Mesías explicaba una de sus utopías: "Creo que la próxima revolución será la *Revolución Ética*. Será una revolución sin sangre, sin violencia, pues tendrá que nacer en el silencio de cada uno"[6].

Montevideo, mayo 2013

Graciela Paraskevaídis (Argentina, 1940)
Reside en Uruguay. Es compositora, musicóloga y docente.

www.latinoamerica-musica.net

NOTAS:

1 Conocí a Mesías Maiguashca hace exactamente cincuenta años, en 1963, cuando llegó a Buenos Aires como becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella. Desde entonces, hemos dialogado intermitentemente de un lado y otro del Atlántico.
2 Maiguashca, Mesías. Librillo del CD Producciones Mañana. s/f. Baden-Baden. PM 001.
3 Idem.
4 Maiguashca, Mesías. Librillo del CD Reading Castañeda. 1997. Wergo. WER-2053-2.
5 Maiguashca, Mesías. *Sobre mi trabajo musica*l. Traducción del texto alemán publicado en MusikTexte. Enero de 2009. Disponible en www.maiguashca,de/
6 Maiguashca, Mesías. *El quehacer estético, mi quehacer estético.* Quito. Agosto-septiembre de 2001. Disponible en www.maiguashca.de/



Mesías Maiguashca en su estudio privado en Colonia, Alemania, 1967.

Mesías Maiguashca: memoria sonora incesante

Pablo Guerrero

El hombre biológicamente es evolución,
culturalmente es memoria y socialmente transformación.

La única vez en su vida que vio a uno de sus maestros –el impecable y abstemio, Ángel Honorio Jiménez[1]– con unas copas de más, fue en la celebración del recital de fin de año que dio Mesías como parte de un programa del Conservatorio Nacional de Quito: alegría profunda que se resumía en un abrazo celebrando la tarea educativa cumplida, pero un abrazo que no tendría reencuentro más que en la memoria. A ambos la vida les tenía preparado un periplo por la música, por la creación y por el distanciamiento de sus centros natales. Jiménez se fue del país y se radicó en Mérida, Venezuela,[2] donde murió haciendo lo que más amó, la música. Ya nadie se acuerda de ese gran músico nacionalista y solo parte de su obra es conocida. Creo que la condena mayor para un artista que brindó su vida a una expresión estética –a más de la desatención de siempre– es el olvido, que se puede traducir en este caso en el silencio de su pensamiento sonoro. Cierto es que casi nada es para siempre, hay un pasillo filosófico que ya lo señalaba:

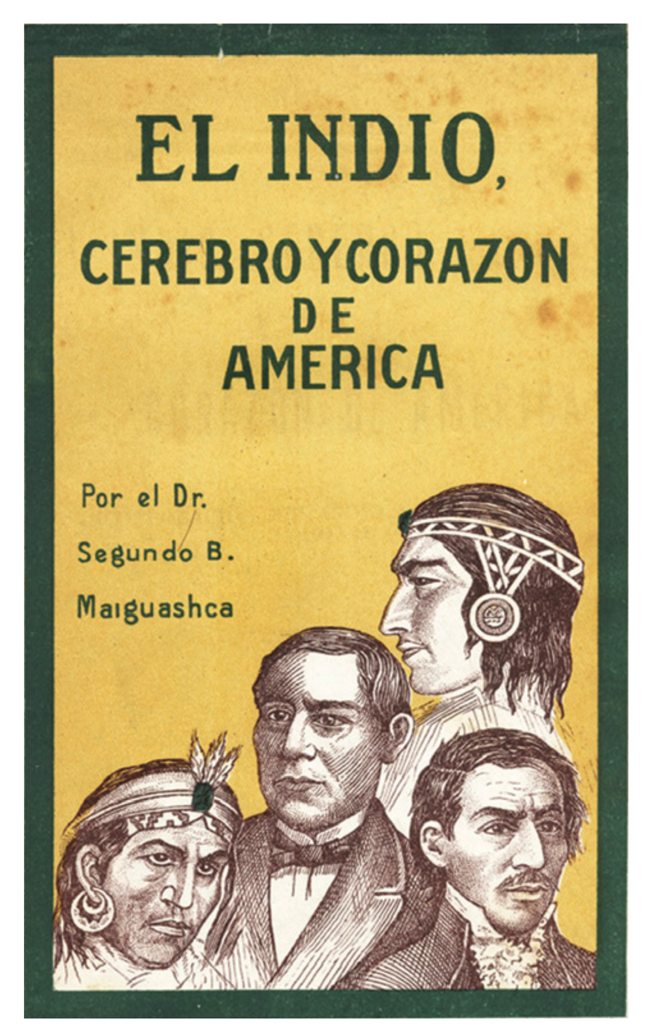
> *Todo pasa en el Mundo, todo dura*
> *lo que dura una flor, un ave, un nido*
> *todo muere o se pierde entre la oscura*
> *y pavorosa noche del olvido.*
> *Juramento*: Ismael Pérez (texto),
> Gonzalo Vera (música).

Pero hay formas de extender en el tiempo un legado artístico, los educadores y los investigadores lo saben bien. Eso se logra circulando la información y la obra de manera continua, sea en sus trazos originales o en forma renovada entre sectores de la población, en definitiva reforzando la memoria histórico-musical. Eso es más fácil estando en vida el compositor. Pero incluso luego se puede lograr, a través de sus discípulos o de sus seguidores, pero sobre todo contando con su obra en cualquier registro (audios, partituras, escritos, etc.) que permita reproducirla.

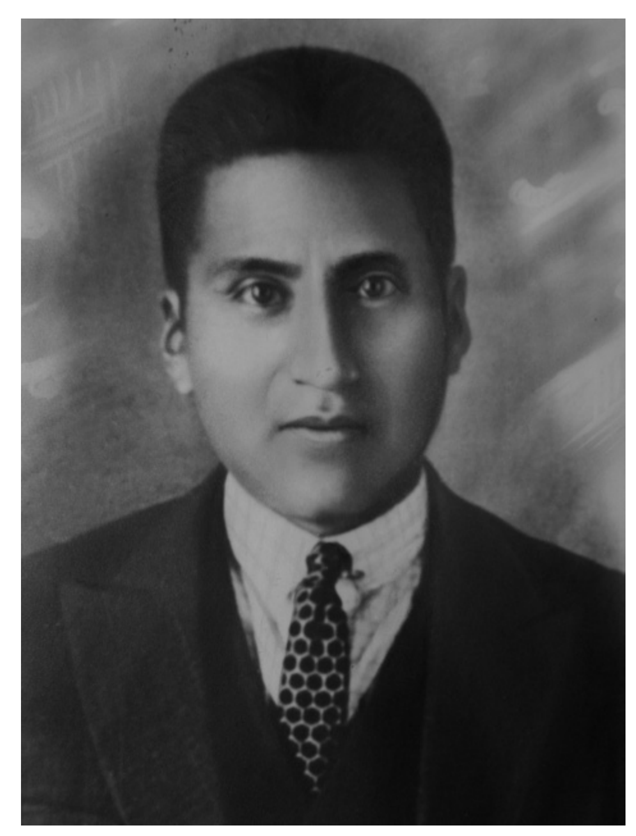


Ángel Honorio Jiménez, compositor y maestro.
Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.

Mesías Maiguashca nació en modesta familia. Su padre Segundo Maiguashca Aymacaña, indígena nativo de Bolívar, a fuerza de coraje logró educarse y educar a sus hijos: qué logro aquél en un medio racista y desigual. Además se propuso editar un libro con su tesis doctoral y lo hizo con el sugerente título de: *El Indio, cerebro y corazón de América*[3] (en la portada constan Benito Juárez, Espejo y Atahualpa). La voz grabada de su padre



Edición original de libro de Segundo Maiguashca, 1949.
Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana.



Segundo Maiguashca, padre del compositor.

está incluida en un segmento de su composición *Ayayayayay* (1971), que luego sería también fuente de la obra para flauta, clarinete, trompeta, trombón, violín, viola, violoncello, contrabajo y cinta magnética: *…y ahora vamos por aquí*...

Mesías se fue del Ecuador, pues consideraba que en el país no iba a hallar el espacio para su trabajo musical. Al parecer encontró ese respaldo en el otro lado del mar y gracias a ello pudo desarrollar su actividad como compositor, maestro y divulgador de sus obras en conciertos y en medios de radio y televisión. Sin embargo, Maiguashca, que cuando partió sobrepasaba ya la veintena de años, se fue músico y con bagaje cultural, aunque le haya tocado re-aprender a pensar musicalmente, o a reformular conceptos y aprendizajes sonoros en esos lejanos lares. Su obra misma delata la fijación latinoamericana y ecuatoriana que ha tenido a lo largo del tiempo (*Ayayayayay, Agualarga, Reading Castañeda, chulyadas-tarkyadas-sikuryadas, Boletín y elegía de las mitas, La Canción de la Tierra*, entre otras). Fue músico antes de irse y lo seguirá siendo después de irse. La obra siempre sobrepasa a la persona, por ello debemos buscar el modo de hacer más patente su creación en nuestro medio.

El compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado (1903-1977) consideraba –en su tiempo– que el atonalismo difuminaba al Nacionalismo y en nuestros días muchos piensan que la música electrónica, electroacústica o acusmática tiene una dirección diferente a los nacionalismos. Desde cierto punto de vista puede ser verdad, pero los nacionalismos básicamente son identidades y por ende memoria y este último aspecto es inevitable en la música, cualquiera que ella sea; el compositor por más vanguardista, es básicamente memoria y experiencia y no puede desprenderse de su ser social y cultural aprendidos. Aunque Maiguashca ha buscado el tratamiento del sonido por sí mismo, una especie de música no figurativa, la *sangre chuta*[4] y la autobiografía es inevitable, su música descubre al ser social, en cuyas obras se encuentran sus padres, su tierra y su cultura, todo dentro de soportes musicales no convencionales, experimentales, y sin embargo –aunque no parezca– con cargas de identidad, no dentro de aquella costumbrista imagen del campesino con rondador junto a una pintoresca choza que

pudieran esperar los nacionalistas conservadores, sino desde la fuerza innovadora de la continua búsqueda de sonidos interiores que finalmente lo llevarán al sonido ancestral.

Setenta y cinco años va a cumplir Mesías Maiguashca, aunque es dueño de una lozanía radiante; radica desde fines de los años sesenta en Alemania. En viajes recurrentes nos trae sus nuevas creaciones, y cada vez que llega aporta con ideas y acciones de organización con los más jóvenes. Maiguashca es un hombre de raigambre indígena, pero que no profundizó el contacto con su cultura primaria, no la logró vivir extensamente, y sin embargo, me parece, busca reencontrarla incesantemente y, seguramente si no lo ha hecho ya, finalmente lo logrará. Porque un hombre y su obra más que pertenecer a su tiempo pertenecen a un lugar, no desde el sentido patriótico simple, sino desde la naturaleza cultural, porque las identidades profundas son más bien locales, no ecuménicas. A fin de cuentas, será aquí donde lo querremos y valoraremos más que en cualquier otro lado.

Por eso es importante que Mesías regrese, aunque sea intermitentemente, a encender la vela de su paso por el mundo musical de su tierra. No queremos que su trabajo, su esfuerzo creativo sea una voz tenue en la sombra. Será siempre difícil lidiar con el ir y volver –inestabilidad continua de todo migrante–, con la incomprensión de sus postulados estéticos o experimentales, con la falta de cooperación de los instrumentistas y de los espacios culturales y otras carencias en nuestro medio; pero debe quedar claro que su esfuerzo, así como su pensamiento en su obra, es ecuatoriano y tiene valor, y que debemos ir creando el espacio para resguardar su valioso legado pues nos pertenece a todos.

En una charla Mesías Maiguashca señalaba que de su generación musical ya solo quedaban dos: Gerardo Guevara (1930-) y él; y apuntaba que el Estado no había logrado establecer un centro musical nacional que documente, investigue y resguarde la obra de los compositores académicos que les habían antecedido, los contemporáneos y los que vendrán. Es que la obra de un compositor que ha dedicado su vida a la música es tan nuestra como los más profundos saberes y sabores de nuestra tierra, por ello debemos apropiarnos de su nombre como de su legado creativo. Siento que es nuestra obligación el crear un espacio de la memoria que no sea tan efímera para un esfuerzo y aporte tan grande.

Quito, junio, 2013

Fidel Pablo Guerrero (Quito, 1962)
Investigador musical. Director fundador del Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana. Autor de una veintena de libros en torno a historia de la música ecuatoriana; dos premios nacionales.

www.ecuadorconmusica.com

NOTAS:

1 Ángel Honorio Jiménez Coloma (Guanujo, Bolívar, 1907 - Mérida, Venezuela, 1965). Compositor nacionalista. Estudió en el Conservatorio Nacional de Quito, donde también fue profesor.
2 Venezuela fue seno temporal o permanente de varios músicos y poetas ecuatorianos: Julio Jaramillo, Leonardo Páez, Rubén Uquillas y César Dávila Andrade.
3 Maiguahsca, Segundo (1949), *El indio, cerebro y corazón de América*. Ed. Fray Jodoco Ricke, Quito, Ecuador.
4 Expresión popular que se usa en nuestro medio para decir que “la sangre llama” o que “la cabra tira al monte”.



Collage de Werner Scholz con fotos de músicos cercanos al estudio de música electrónica WDR: Aloys Kontarski, Johannes Fritsch, Karlheinz Stockhausen, Rolf Gehlhaar, Mesías Maiguashca, Werner Scholz, David Johnson, Mauricio Kagel, Karl Leppel y Bernd-Alois Zimmermann, Colonia, 1968.

MÍMESIS CULTURAL:
El desarollismo, una máquina "entonaruidos"[1].
Mayra Estévez Trujillo

¿Cuáles fueron los lugares iniciales que determinaron las formaciones de las prácticas artísticas con sonido? ¿Cuáles las construcciones culturales que posibilitaron su surgimiento? ¿Bajo qué condiciones de posibilidad se establecieron? Estas interrogantes podrían ser asumidas como herramientas performáticas a la hora de indagar sobre los espacios desde donde las prácticas con sonido articulan un régimen de poder influyente en el mundo contemporáneo. Así por ejemplo si nos ubicamos entre el 1900 y el 1930 europeo, con el fin de indagar sobre los móviles y condiciones que posibilitaron la producción, uso y experimentación del sonido en piezas, objetos, manifiestos y escritos futuristas, expresionistas, dadaístas y surrealistas, podríamos acoger de manera provisional, argumentaciones como las propuestas por la mexicana Lourdes de Quevedo, quien sugiere que:

> El ritmo de la modernidad a principios del siglo XX es dinámico y violento, y rinde tributo a la belleza de la velocidad, impulsada por el desarrollo tecnológico. A la fuerza y energía del progreso técnico habrá que imprimir las propuestas comunicativas, un sentido estético y político, un "embellecimiento de la vida pública", como lo llama Brecht. Desde la perspectiva de los manifiestos y escritos vanguardistas, podemos estudiar el arte en la radio, bajo la clasificación esquemática de estas tres fases enunciadas: técnica, estética y comunicación. Ninguna aparece sola o aislada en el proceso de este arte, aunque hay que reconocer que en cada momento se pone un acento especial en alguna de ellas.[2]

El imperativo del uso artístico del sonido por medio de las tecnologías de la radio puede abrir respuestas distintas si las formulaciones inicialmente planteadas se desplazan hacia ciudades como Quito y Bogotá, cuya matriz de representación se ha generado a partir de relaciones de poder, saber, ser y hacer. De suyo, frente al conjunto de estas relaciones en nuestros contextos latinoamericanos, tal y como lo sostiene el teórico y crítico Víctor Manuel Rodríguez, se devela la condición poscolonial desde la cual emergen los discursos. Posición por la cual Rodríguez sugiere que:

> La pretensión moderna es una pretensión universal, para constituirse debe buscar una construcción colonial, de manera que "la institución arte" es una red de discursos que se fueron construyendo, por lo que en América Latina el arte se constituye como arte dentro del gran discurso del desarrollismo.[3]

Las prácticas artísticas con sonido que se generaron en Latinoamérica en la década de 1960 son producto de esta condición, efectivamente en medio de la proliferación del discurso del desarrollismo, escenario cuyas políticas posibilitaron la introducción de estas prácticas en el régimen discursivo del Arte Latinoamericano. De manera que la exploración del discurso artístico sobre el sonido desde lugares geopolíticos de pensamiento como Quito y Bogotá, nos obliga, al tiempo que nos permite, trenzar los acontecimientos políticos, fenómenos económicos, así como los cambios institucionales con la colonialidad, para situar el lugar desde donde operan las prácticas que componen el campo de la experimentación sonora.[4]

El desarrollismo, una máquina "entonaruidos"[5]

Después de la II Guerra Mundial, las estrategias del desarrollismo se fueron constituyendo en una maquinaria efectiva, tanto por la cantidad de dispositivos de control y disciplinamiento que se tradujeron en planes, programas y proyectos, como por la producción de subjetividades que emergieron bajo el horizonte prometido de la modernización. Según lo describe Arturo Escobar:

> En resumidas cuentas nos embarcamos –o nos embarcaron– en ese viaje, en ese cuento del desarrollo que nos prometía la industrialización autosostenida, la modernización, el aumento de los niveles de vida hasta equiparar aquellos de los países avanzados, en fin, la tierra prometida de la abundancia sin límites.[6]

Colombia fue uno de los primeros países latinoamericanos en ingresar en la tómbola

del desarrollismo. A la antigua usanza de las misiones civilizadoras, en 1949, llega la Misión Currie,[7] su blasón: "la verdad del desarrollo" como premisa necesaria para salvarnos del "retraso" al que habíamos llegado. Razón por la cual se buscaba transplantar el árbol de la ciencia y la investigación de los países "desarrollados" a los "subdesarrollados", especialmente en lo referente a ciertas ciencias sociales así como las ciencias de la salud y las ciencias agrícolas.[8] La transferencia de conocimientos articulada desde promesas como el desarrollismo y la modernización no se restringió únicamente a la economía o a la estadística, así como tampoco a la sociología, la historia y la antropología. Todo lo contrario, se diseminó a cada una de las formas de conocimiento. En este sentido me parecen relevantes las tesis de Walter Mignolo, en las que se sostiene que:

> Una estructura disciplinar se consolidó durante la Guerra Fría definida por un tipo particular de relaciones entre las disciplinas que producen conocimiento (*knowledge*) y los contenidos de ese conocimiento que fueron las "áreas" en las que se dividió el mundo que debía conocerse (*the know and the knowable*).[9]

El desarrollo emergió como una nueva forma de dominación pero también como una portentosa maquinaria de construcción de subjetividades e imaginarios articulados en torno al código binario desarrollado/subdesarrollado.[10] Pero ¿qué efectos negativos pudo haber adquirido el sentido de lo local frente al régimen hegemónico del desarrollo, al tiempo que Estados Unidos comenzaba a ubicarse como centro de poder imperial mediante la creación de un "otro" inmediato: el Tercer Mundo? En *El retorno de lo local: topografías glocales y representación artística en América Latina*, Víctor Manuel Rodríguez asegura que la localidad de la cultura debía reemplazarse o ser reprimida por la universalidad de la cultura occidental, de manera que, la construcción discursiva de lo local por parte de la institución arte ayudó a crear dispositivos de vigilancia y control inherentes al régimen disciplinario de la modernidad tardía. Tal y como él lo señala:

> Las prácticas artísticas y culturales desplegaron formas de hablar, imaginar y visualizar a América Latina, creando condiciones de posibilidad para poner en movimiento el sueño, o como Arturo Escobar lo denomina: "la pesadilla del desarrollo".[11]

Quizás para entender de mejor manera estos postulados, valga la pena llamar la atención sobre cómo el discurso dominante de las vanguardias europeas del siglo XX, así como el experimentalismo estadounidense, tendencias ligadas a la música experimental y la exploración del sonido, propiciaron en los contextos de Quito y Bogotá, cierto número de formas de saber y poder que se articularon alrededor de la idea de la renovación del arte a través del sonido. Al mismo tiempo que se diseminó de manera efectiva "la ilusión" del desarrollo en detrimento de lo local, bajo la fantasía de un nuevo universal deseado: las máquinas, cuyo poder liberador nos acercaría al "paraíso" de la modernidad. Una reveladora muestra de las formas de hablar, imaginar y visualizar lo local puede distinguirse en el siguiente párrafo, escrito en la década de 1970 por la música electroacústica colombiana Jacqueline Nova:

> La tierra está íntegramente sumergida dentro de un campo magnético análogo a aquel que daría un listón imantado tendido sobre su eje de rotación. Dentro de ese campo magnético se encuentra el mundo de las máquinas, el mundo del compositor, del artista que se sitúa concretamente en el momento actual. Fuera de ese campo, se encuentra el pusilánime; el que no se decide a participar en nuestra lucha […]. Esa repulsión del mundo inerte, hacia los objetos y las máquinas que nos rodean, es una fijación sobre el pasado, como medio de protección; es miedo al presente. Aun más ese mundo quiere tratar de olvidar que vive –si es que vive– en la segunda mitad del siglo XX; pero, lo que él conscientemente olvida, el inconsciente lo saca a flote. Todo esto, obliga al pensamiento a detenerse en la fantástica potencia productora de un mundo diferente: "El Mundo de las máquinas".[12]

Al parecer para Nova la vida era posible solo si se ingresaba al paraíso prometido de las máquinas, llegar a él nos llevaría a la "abundancia cultural" sin límites de los países "desarrollados", dejando así la hostilidad de un pasado "sin cultura" por tanto subdesarrollado. Esta forma de sujetividad, es simultánea a la producida y difundida entre los circuitos artísticos de Europa y luego Estados Unidos. Así, dadaístas, surrealistas, expresionistas y futuristas, pretendían mediante el uso de las máquinas, propiciar el alejamiento de las sociedades europeas de la edad antigua. El pintor y compositor italiano Luigi Russolo, conocido como el innovador entre los músicos futuristas en su manifiesto *El arte de los ruidos,* escribe:

> La vida antigua fue todo silencio. En el siglo XIX, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. [...] La evolución de la música es paralela al multiplicarse de las máquinas, que colaboran por todas partes con el hombre. No solo en las atmósferas fragorosas de las grandes ciudades, sino también en el campo, que hasta ayer fue normalmente silencioso, la máquina ha creado hoy tal variedad y concurrencia de

> ruidos, que el sonido puro, en su exigüidad y monotonía, ha dejado de suscitar emoción.[13]

De mucha menos riqueza y euforia el discurso de Russolo frente al de Nova ejemplifica, cómo el imaginario moderno/colonial –representado por la colonialidad del poder,[14] según lo sostiene Walter Mignolo– constituye una energía y maquinaria que transforma las diferencias coloniales en valores.[15] Así, mientras Russolo festejaba la proliferación de las máquinas y el dominio soberano que ellas podían ejercer sobre las sensibilidades y desarrollo de las vidas europeas, Nova se lamentaba la repulsión del mundo inerte,[16] hacia los objetos y las máquinas, tachando incluso de pusilánimes a aquellos que estaban por fuera de ese mundo "maravilloso". Todo lo cual, me lleva a considerar que entre las prácticas artísticas con sonido, se hizo efectiva la interrelación: centro/periferia, tensión de poder que proliferó con fuerza en el marco discursivo del desarrollismo. Al tiempo que, la construcción de los discursos hegemónicos de las vanguardias europeas y estadounidenses, iban erigiéndose como "originales" modelos a seguir, "únicos" e "indiscutibles". El compositor Mesías Maiguashca, por su parte, ha elaborado una particular percepción de lo que implicaba haber nacido en un medio como el ecuatoriano, del cual inevitablemente tenía que marcharse:

> La situación para un ecuatoriano es la siguiente: el que nace en este país, nace como dentro de una lasaña, en una cultura precisa, entonces su vida esta largamente determinada, es decir, si nace en Quito en una familia burguesa entonces podrá tener una educación amplia, podrá ir a los Estados Unidos, a Europa, y entonces, tendrá la posibilidad de desarrollarse. El indigenado no tiene esta posibilidad, o una parte muy mínima del indigenado tiene esta posibilidad, y yo pertenezco al indigenado, por lo cual me di cuenta que yo en este país no tenía chance y que tenía que irme.[17]

Argentina, Estados Unidos y Alemania fueron los países del itinerario que Maiguashca siguió como una "fuga"[18] sin retorno que le posibilitó entrar en contacto con los aparatos electrónicos y las cintas magnéticas para producir sonidos electroacústicos.[19] Estas enunciaciones, sobre lo local, pueden ser entendidas como construcciones producidas por categorías fijas generadas mediante discursos dominantes, que según lo expresa, Edward Said en su investigación *Orientalismo* generan distinciones polarizantes que producen, por ejemplo, que el oriental se vuelva más oriental y el occidental más occidental. Said lo explica de la siguiente manera:

> La tendencia deplorable que se basa en distinciones tan rigurosas como son las de "Este" y "Oeste" tendencia que consiste en canalizar el pensamiento hacia un comportamiento, el "Oeste", o hacia otro, el "Este". Como esta tendencia ocupa justo el centro de la teoría, la práctica y los valores orientalistas que se encuentra en Occidente, el sentido del poder occidental sobre Oriente se acepta sin discusión, como si de una verdad científica se tratara.[20]

Este modelo de distinciones, es el mismo que de manera natural se asume cuando se trata de denominar el "Norte" versus el "Sur", relación binaria establecida en el marco discursivo del desarrollismo, y con esta, un haz de relaciones de poder, saber y conocimiento en torno a los constructos cargados de significación: "desarrollo" y "subdesarrollo" que permean de manera regular sujetividades e intersujetividades desde las cuales se asume "la verdad" de la "modernización" como una norma universal, que para el caso de estas prácticas se encarnó a través del acceso al "maravilloso mundo de las máquinas". A pesar de lo cual la materialidad de los problemas del "subdesarrollo" tal y como lo sostiene Arturo Escobar:

> No es conjurada por un cuerpo de conocimientos dados, sino que fue esculpida por los discursos racionales de economistas, expertos agrícolas y en salud pública, nutricionistas, planificadores, expertos en comunicación.[21]

Y desde la esfera del arte y la cultura, por artistas y críticos que pusieron en marcha una red de conexiones entre organizaciones internacionales de "ayuda" e institutos de investigación y tecnología para la creación de centros académicos, en donde circulaban técnicas y conocimientos que apuntaban a la profesionalización de los artistas en el manejo de los medios electrónicos. El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella (CLAEM) creado en Argentina en la década de 1960 es un ejemplo particular de lo expuesto. Bajo la perspectiva de superar la brecha entre el desarrollo científico y artístico latinoamericano y el alcanzado por los centros internacionales, este instituto, desde sus inicios mantuvo lazos de cooperación con entidades académicas para poner en marcha proyectos y acuerdos de intercambio con organismos y universidades de Estados Unidos y Europa. Graciela Paraskevaídis, Jacqueline Nova y Mesías Maiguashca fueron becarios de este Centro.[22]

La existencia de instituciones de formación sonora en medios electrónicos como el CLAEM, pone en tela de juicio la idea de "lo local" como lugar agreste para la producción, surgimiento y difusión de la diversidad de modalidades del uso de lo sonoro por medio de las tecnologías, dado que estas fueron utilizadas ampliamente por artistas y músicos latinoamericanos de mitad del siglo XX. La educación formal de enseñanza en técnicas,

así como en teorías acústicas y musicales en base a la experimentación sonora que en el CLAEM se llevaban a cabo, es un ejemplo de ello.[23] El tipo de práctica que Mesías Maiguashca generó, entre las décadas de 1960 y 1970, es otro ejemplo. Él realizó *Ayayayayay* una pieza sonora de música electroacústica hecha con tecnologías de la radio: dos máquinas multipista de cuatro canales, lo cual condicionaba la elaboración del montaje que no podía ser sino manual (mediante tijeras). Para Maiguashca este proyecto es un *collage* autobiográfico de su vida. Como él mismo lo describe:

> Yo viví en la sierra, así, todos los sonidos de *Ayayayayay* vienen de la sierra; yo viví en los mercados, todas las voces de *Ayayayayay* son de los mercados; yo viví la época de Velasco Ibarra, entonces él está todo el tiempo presente. Tomé todos estos elementos y los recompuse a mi manera, mezclándolos con sonidos electrónicos.[24]

La utilización de los medios sonoros de reproductibilidad tecnológica por parte de Maiguashca, propició que él fuese uno de los pioneros en trabajar el documento grabado, *Ayayayayay* es producto de este proceso. Es posible que este emplazamiento de sustituciones haya sido problemático de asumir para los discursos hegemónicos locales y ciertas fracciones conservadoras de la élite intelectual, articuladas en torno a la tradición eurocentrica de la escritura. En este mismo sentido Víctor Vich y Virginia Zavala en su trabajo *Oralidad y Poder, herramientas metodológicas,* al hacer un paralelo entre el surgimiento de los estados nacionales europeos y con ellos la instalación de los textos orales como dispositivos de identidad nacional, frente a los procesos de aparición de los estados latinoamericanos concluyen que:

> En América Latina, sin embargo, este proceso fue muy diferente porque aquí la construcción de los Estados-nacionales se encontró directamente relacionada con el "proyecto letrado" de un conjunto de hombres ilustrados que asumieron la cultura occidental como la única fuente de civilización. Para ellos, solo lo occidental era lo que difundía la cultura y, por tanto, lo único destinado a construir un espacio público. Como se sabe, para los intelectuales letrados latinoamericanos la cultura indígena carecía de importancia y sus prácticas simbólicas, cuando no despreciadas, tenían una importancia mínima. Si ahora sabemos que los contextos políticos son los que finalmente estructuran un canon literario en América Latina dicho proyecto fue el de construcción de una ilusoria unidad ahí donde aquello era realmente imposible. Aquí, las leyes estéticas se impusieron de manera violenta y no es difícil constatar que el canon literario se convirtió en una especie de plan político.[25]

De esta manera, fue posible un sistema racializado desde el cual el término cultura fue determinante. Así, la producción simbólica dominante inscrita en "lo letrado" se estableció como lo referente a la "alta cultura", constructo desde el cual se determinó la oralidad de lógicas *otras* de saber, hacer y poder, las mismas que serían inscritas como "cultura popular". De ahí que Santiago Castro Gómez sostenga que la modernidad "ilustrada" debe ser leída como una matriz racializada de formulaciones y constructos jerárquicos desde los cuales se articuló la noción tradicional de cultura. En sus propias palabras se trata de la siguiente cuestión:

> La modernidad ilustrada se basa en el concepto tradicional de cultura, de manera que se entendía la cultura como ejercicio de libertad humana, tesis en la que subyace la noción racista hegeliana de las formas culturales: las que se acerquen más a la naturaleza tienen un grado de dignidad mucho menor que aquellas que hacen abstracción de sí mismas. Esto debido a que la naturaleza pertenece al grado de la necesidad y el espíritu al grado de la libertad, de manera que las religiones que practican cultos naturalistas son inferiores a las que practican el cristianismo debido a que éste posee un concepto más abstracto de la divinidad.[26]

Para Castro Gómez, estos mismos postulados se equiparan a las manifestaciones artísticas, desentrañando así la segunda característica del concepto tradicional de cultura, la llamada "alta cultura" sobre la "cultura popular", en este sentido y siguiendo al autor:

> Las formas propiamente letradas de la cultura se sitúan en la música decimonónica, literatura, filosofía, historiografía y bellas artes, que desde el punto de vista fenomenológico son más elevadas, puesto que a través de ellas el hombre puede volver sobre sí mismo y reconocer su propia vocación espiritual, los grupos humanos que no han logrado acceder a la reflexibidad de la cultura alta, permanecen anclados en la "minoría de edad" y se hallan necesitados de iluminación.[27]

Estas teorías nos conciernen en tanto nos permiten sugerir las siguientes cuestiones. Primero, que en la década de 1960 en Quito y Bogotá los constructos de "alta cultura" y de "cultura popular", circundantes,[28] dificultaron la constitución de escenarios propicios para que las prácticas de experimentación sonora pudieran circular de manera más satisfactoria, precisamente porque no eran consideradas como parte de los registros artísticos o musicales, pero tampoco como lo identificable dentro de su "otro" dominante el paradigma de la "cultura popular",

por lo que estas prácticas se efectuaron al margen del catálogo de las formulaciones "letradas" y "populares". Pese a lo cual, los sujetos de estas prácticas empiezan a desenvolverse como gestores culturales. Nova precisamente es una de las primeras en gestionar espacios de difusión en la Radio Nacional de Colombia, lo cual indica que desde la década de 1960 la radio era vista como una plataforma posible de difusión para la experimentación sonora. Simultáneamente Mesías Maiguashca "batallaba" con los públicos de la aristocracia quiteña, quienes cada vez que audicionaban su trabajo lo asimilaban como parte de una experiencia osada e incompresible. De manera que las prácticas artísticas con sonido en los contextos locales no resultaban funcionales para el régimen disciplinario de los estados nacionales de Ecuador y Colombia, forjados en el proyecto letrado, del cual hacían parte, tanto posturas conservadoras de derecha como el desplazamiento de ejes marxistas y cuestiones de identidad ancladas en el código binario de "alta cultura" y "cultura popular", matriz desde la cual la literatura, la música decimonónica y las bellas artes eran ejercicios decisivos de las prácticas "letradas". Al tiempo que, los conocimientos "populares" entraban en el eje homogenizante del "folclor".

Cualquier expresión que se ejecutase por fuera de estos formalismos, aparentemente resultaba incompatible con el discurso de la identidad nacional, a pesar de lo cual las prácticas artísticas con sonido estaban igualmente articuladas en torno a lo que Víctor Manuel Rodríguez considera fue un eje dominante entre las prácticas artísticas, la idea modernista del arte como representación de asuntos locales vistos como drama social o como paisaje exótico.[29] En este mismo sentido Mesías Maiguashca manifiesta:

> Cuando yo tocaba *Ayayayayay* en Europa la gente decía que es "muy exótica", les gustaban los sonidos. Inclusive como hay mucho texto que no tiene traducción hice un montaje visual, lo que para el europeo se traducía más en un proyecto de turismo: "¡Esos países qué lindos! ¡Muy exóticos!".[30]

Lo cual podría llevarnos a considerar que en contraposición a esta mirada exotizante, y en últimas vigilante, dada por el determinismo tecnológico de la época bajo la ilusión del "avance social", postura que operó como dispositivo regulador de prácticas como la de Mesías Maiguashca, que de alguna manera surgieron como estrategias suplementarias y emergentes. Desplazando así la mirada vigilante y panóptica del despliegue del campo discursivo del "desarrollo", mediante mecanismos de camuflaje y apropiación. De ser así, acerquémonos a la tesis propuesta por Homi Bhabha en su texto *El mimetismo y el hombre*. Bhabha, al hablar de los efectos de la economía conflictiva que se genera dentro del discurso colonial, caracterizados por las formas de vigilancia y control que éstas producen, sostiene que el mimetismo es una forma de revelar algo, lo distinto "al sí mismo". El mimetismo es camuflaje, no tiene que ver con la armonización sino con el malestar dado por la ironía que se produce en el mimetismo y la repetición es una relación de doble acción que va más allá de lo que puede sospechar el sistema de la política colonial, cuyo mandato es el deseo del "otro" reformado, reconocible, como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente. Este "otro" devuelve a la mirada vigilante de disciplinamiento y control, una mirada de sí mismo incompleta y descentrada. En palabras del propio autor:

> En este giro cómico de los altos ideales de la imaginación colonial a sus bajos efectos miméticos literarios, el mimetismo emerge como una de las estrategias más elusivas y eficaces del poder y del conocimiento colonial.[31]

A partir de estas consideraciones, sugiero que la práctica tanto de Mesías Maiguashca, como la de Jacqueline Nova se sitúa dentro de un contexto categorizado por Víctor Manuel Rodríguez, como:

> [...] Una rica escena poscolonial que desestabilizó el carácter oposicional con el que se ha representado la cultura en la Guerra Fría y esbozó formas de luchas culturales suplementarias, ésas que se adicionaron al discurso hegemónico pero que no aumenta la grandeza de la historia y la tradición, sino que le recuerda su carácter incompleto y no originario.[32]

Tal formulación se manifiesta, por ejemplo, en cómo Maiguashca se apropia del discurso dominante, tanto de las vanguardias europeas como estadounidenses. Así, el carácter oposicional que Maiguashca despliega en su práctica se traduce a una forma de repetición de los mecanismos de estos discursos dominantes que rebasan en *Ayayayayay*, el uso de los dispositivos tecnológicos hacia una exposición de sonoridades oficiales como la voz del entonces presidente Velasco Ibarra, el himno nacional, los sonidos de la naturaleza, conversaciones y fiestas; así como la intervención de una pieza de música andina, más el emplazamiento de sonidos electrónicos.

Esta doble articulación que se produce entre el mimetismo de los discursos oficiales del arte modernista, y las expresiones sonoras y culturales, desestabiliza los constructos de originalidad, unicidad y autenticidad desde los cuales opera el discurso moderno-colonial del arte; razón por la cual la práctica de Maiguashca surge como una posibilidad suplementaria y oposicional frente a los discursos dominantes de la hegemonía cultural.

Esta pudiera ser la complejidad del momento en el que surgen estas prácticas, las cuales he intentado explorar desde Mesías Maiguashca y Jacqueline

Nova, ejercicio que lejos de querer establecerse como un modelo que regule las heterogeneidades posibles de la generación de los 60 electrónicos, de alguna manera nos permite categorizar cuestiones aleatorias, como que el uso de las tecnologías sonoras no se estableció de manera regular, como sí sucede en otros campos de producción simbólica, en un diálogo regional y continental.[33]

Que la proliferación de estas prácticas se ejerció bajo una doble articulación: primero, como la heterogeneidad radicalmente diferente del discurso cultural y artístico localmente imperante; segundo, como una forma de apropiación dada por el colonialismo cultural que posibilitó, por un lado, que las vanguardias europeas y norteamericanas se instaurasen como universalmente aceptables, noción que, al mismo tiempo, fue desestabilizada por su carácter incompleto y no originario. Más allá de lo cual, se exploraron formas incipientes de imaginar los cruces entre los órdenes disciplinares del arte, la ciencia, la tecnología y sus respectivas construcciones: teorías artísticas, categorías estéticas y técnicas científicas. Cuyo resultado es el uso actual del software electrónico para la creación, bajo un nuevo universal deseado: las artes electrónicas y digitales.[34] Pretensión que fija, hoy por hoy, los mecanismos dominantes sobre los cuales se desarrolla la mayor parte de la escena sonora-experimental, que abastece parte de los requerimientos “postmodernos” basados en la estetización exacerbada de lo cotidiano, en un mundo globalizado y ascendentemente integrado a mercados hegemónicos.[35]

Quito, junio 2013

Mayra Estévez Trujillo (Ecuador, 1970)
Artista, docente, diseñadora de proyectos sociales y políticas culturales; Magíster en Estudios Culturales, ©Dra. en Estudios Culturales Latinoamericanos. Es parte del Centro Experimental Oído Salvaje desde 1996. Sus líneas de trabajo oscilan entre la reflexión teórica, la creación y la producción con enfoques local y regional.

www.microcircuitos.org

NOTAS:

1 El presente trabajo es una síntesis que corresponde al primer capitulo del libro *UIO-BOG, Estudios Sonoros desde La Región Andina*, Mayra Estévez Trujillo, Centro Experimental Oído Salvaje - Editorial TRAMA, Quito, Ecuador / Bogotá, Colombia, 2008.
2 Quevedo, Lourdes (2000), *La radio y los creadores del arte vanguardista*, México D.F., UPN, pp. 20.
3 Rodríguez, Víctor Manuel (2005), conversación telefónica, Bogotá, Colombia.
4 Consideramos que el campo de lo sonoro tiende a articularse desde diferentes tradiciones y disciplinas como la música experimental académica, la música experimental no académica, las artes visuales, la arquitectura, las experimentaciones radiofónicas. Todas estas perspectivas se sitúan en el régimen discursivo del arte.
5 El título hace referencia a las máquinas sonoras que Luigi Russolo realizó con la ayuda del músico y pintor Ugo Piatti. Dichas máquinas fueron denominadas por Russolo: *Intonarumori* (*entonaruidos*).
6 Escobar, Arturo (1986), *La invención del desarrollismo en Colombia: lecturas de economía*, No. 20 ISSN 0120-2596, editada por el Departamento de Economía y el Centro de Investigaciones Económicas (CIE) Facultad de Ciencias Económicas Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, mayo-agosto, pp. 9-35.
7 Ibíd., pp. 9-35: El patrocinio del Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento fue central para esta misión. El carácter del programa propuesto por la Misión Currie se basaba en las ideas de cambiar el enfoque económico colombiano, para ello una serie de exigencias, que se traducían en reformas y mejoras para Colombia, tenían como horizonte un programa global de desarrollo que apuntaba a sacar a los colombianos del círculo vicioso de pobreza en la que casi por “voluntad propia” se habían sumido: mala salud y baja productividad. Apuntando a la optimización de la salud, alimentación, vivienda y productividad como el principio sobre el cual se habría de romper con este círculo vicioso. Las mejoras además estaban garantizadas por el equipamiento mediante donaciones técnicas y financieras que los países "desarrollados" y su entidades internacionales tenían como estrategia para los países "subdesarrollados". Era entonces Colombia para esta empresa un ejemplo a seguir para el mundo no desarrollado.
8 Ibíd., p. 22.
9 Ver más en: Mignolo, Walter (2003), *Historias locales/ diseños globales: colonidad, conocimientos subalternos y pensamiento crítico fronterizo*, Madrid, España, Ediciones Akal, pp. 19-107, 355-390.
10 En este contexto se creó la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) en 1957, que actualmente, en algunos países como en el Ecuador ponen en marcha proyectos y programas circunscritos dentro del marco de estrategias de seguridad que Estados Unidos despliega en la Región Andina. Solo así se puede entender que, en el marco del Plan Colombia, por ejemplo, se haya firmado un convenio de cooperación con el Colegio Interamericano de Defensa (CID) suscrito por el General Mayor Keith Huber, director del CID; y Adrián Bonilla por parte de FLACSO-Ecuador con vigencia hasta el 2008, el mismo que “contempla la creación y desarrollo de grupos de trabajo de investigación, el intercambio de personal técnico y la formación de docentes y pasantías”. Ver más en *El Centro Hemisférico de Estudios para la Defensa, la Junta Internacional de Defensa y la FLACSO-Ecuador*, disponible en Heinz Dieterich (02-11-2004) http://www.rebelion.org/noticia.php?id=7029
11 Rodríguez, Víctor, Manuel (2004), *El retorno de lo local topografías glocales y representación artística en América Latina*, Bogotá, Colombia, Revista Asterisco, No. 7, Calle del desire.
12 Ver más en: Romano, Ana María (2002), *Jacqueline Nova, compositora colombiana, por un futuro con memoria y una memoria con futuro*. Revista A Contratiempo 12, número monográfico, Ministerio de Cultura y Centro de Documentación Musical, Bogotá-Colombia.
13 Russolo, Luigi (1913), *Manifiesto El arte de los Ruidos*, edición Futurista de Poesía, Milano, Italia.
14 Santiago Castro Gómez en su trabajo: *La poscolonialidad explicada a los niños,* da continuidad a los postulados de Walter Mignolo, quien explica que el concepto *colonialidad del poder*, propuesta por Aníbal Quijano, es central para identificar el surgimiento del

capitalismo y la consolidación de Europa a partir del siglo XV, lo cual produjo la subalternización de la totalidad del planeta articulada a la producción del conocimiento y su aparato clasificatorio, cuyos rasgos específicos son los siguientes:
* La clasificación y reclasificación de la población del planeta; como consecuencia el concepto de cultura se vuelve crucial en esta tarea.
* Una estructura institucional funcional destinada a articular y gestionar dichas clasificaciones (aparatos de Estado, universidades, Iglesia, etc.).
* La definición de espacios apropiados para dichos fines.
* Una perspectiva epistemológica desde la que articular el significado y el perfil de la nueva matriz del poder desde la que se canaliza la nueva producción del conocimiento. En definitiva, la superioridad étnica y epistémica con las que los colonizadores se relacionaron de manera violenta con los colonizados. Desde éstas definiciones, Castro Gómez sostiene que no se trató sólo de reprimir físicamente a los dominados, sino de conseguir que naturalizaran el imaginario cultural europeo como forma única de relacionamiento con la naturaleza, con el mundo social y con la propia subjetividad. Ver más en: Castro Gómez, Santiago, *La poscolonialidad explicada a los niños*, Instituto Pensar, Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, noviembre 2005.

15 Mignolo, Walter (2003), *Historias locales/diseños globales: colonidad, conocimientos subalternos y pensamiento crítico fronterizo*, Ediciones Akal, Madrid, España, p. 73.

16 Por lo que expresa Nova en su texto *El mundo maravilloso de la máquinas*, deducimos que para ella el mundo inerte es un sinónimo de lo local.

17 Maiguashca, Mesías (2005), conversación personal, Quito, Ecuador.

18 Este sentimiento de "fuga" experimentado por Mesías Maiguashca, ha sido una constante entre los compositores de música experimental ecuatorianos, quizá por las dificultades de financiamiento, circulación y por tanto, de producción, existentes en el medio. Es por esta razón que nos parece relevante el caso de este compositor, de algún modo como síntoma de la escena nacional ecuatoriana.

19 Maiguashca, Mesías (2005), conversación personal, Quito, Ecuador.

20 Said, Edward (2004), *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, p. 76.

21 Escobar, Arturo (1986), *La invención del desarrollismo en Colombia: lecturas de economía*, No. 20 ISSN 0120-2596, editada por el Departamento de Economía y el Centro de Investigaciones Económicas (CIE) Facultad de Ciencias Económicas Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, pp. 9-35.

22 El CLAEM becó permanentemente a varios creadores latinoamericanos entre 1963-1970. Emilio Atehortúa y Marco Aurelio Venegas, ambos colombianos, fueron parte de los más de sesenta compositores que allí se formaron en el campo de la creación musical con medios electroacústicos. Ver más en http://www.redmercosur.org.uy/espanol/institucional/miembros/itdt.htm.

23 Ricardo Dal Farra, compositor argentino, fue invitado por la UNESCO en el 2002 para participar en la creación del proyecto *Digi-Art*, estuvo a su cargo la investigación sobre *La Música Electroacústica en América Latina y el Caribe*. Sitios relacionados: http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php URL_ID=2140&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. www.colegiocompositores-la.org/articulos/archivos/Electroacus_LatAm_Dal_Farra.pdf

24 Maiguashca, Mesías (2005), conversación personal, Quito-Ecuador.

25 Vich, Víctor y Zavala Virginia (2004), *Oralidad del poder: herramientas metodológicas*, San José, Buenos Aíres, Norma, p. 74.

26 Castro Gómez. Santiago (2000), *Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura.* Bogotá, Colombia: CEJA, Instituto Pensar. pp. 93-107.

27 Ibíd.

28 "Cultura popular" como el "otro" necesario e indispensable para establecer la diferencia entre civilizado/incivilizado; letrado/oral; desarrollado/subdesarrollado.

29 Rodríguez, Víctor Manuel (2003), *Prácticas artísticas: enfoques contemporáneos*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

30 Maiguashca, Mesías (2005), conversación personal, Quito, Ecuador.

31 Bhabha, Homi (2002), *El lugar de la cultura,* Manantial, Buenos Aires, p. 111.

32 Rodríguez, Víctor Manuel (2003), *Las nuevas aventuras de la vanguardia en América Latina: modernismo, mímica poscolonial y el mobiliario de Beatriz Gonzáles*. En: *Estudios Culturales Latinoamericanos: retos desde la Región Andina,* Walsh Catherine (editora), Universidad Andina Simón Bolívar / Abya Yala, Quito, Ecuador, p. 273.

33 Esta afirmación, en realidad es una constante que se repite casi como una necesidad de tener encuentros y diálogos, si me lo permiten, Sur-Sur. Intentando dar respuesta a esta necesidad he empezado a plantear en algunos circuitos tanto de los Estudios Culturales como del arte contemporáneo, la música y la radio, la realización de un encuentro regional y continental, al menos bianual. Sin tener aún clara la modalidad de lo que podría ser esta plataforma de diálogo y discusión desde las prácticas artísticas con sonido, provengan ya sea de la música, las artes visuales, las radios comunitarias, con el cruce y la lupa de teorías de Estudios Culturales, mi propuesta es la de propiciar un espacio de encuentro, ojalá constante y continuo, de *Estudios Sonoros Latinoamericanos*.

34 Fundada en la erudición del manejo del campo sonoro que implica cuestiones como la abstracción, la síntesis y la acústica. Corpus teórico moldeado a partir del canon de la música experimental de las vanguardias de inicios del siglo XX, concebido en el contexto del discurso del arte moderno, cuyas nociones privilegiaban reglas como la autonomía, autoría, originalidad y especialidad. A partir de esta suerte de tradición, la constante a la hora de usar el sonido en el campo artístico es tal y como lo plantearon los músicos modernos del siglo XX. Lo cual genera, que un número considerable de prácticas exploren lo sonoro como materia para condicionar otro tipo de situaciones conceptuales y espaciales.

35 Los mercados globalizados de dominación cultural mediante formas de captación de producción simbólica, a nuestro juicio, se resemantizan en proyectos como el portal *Digi-Arts* de la UNESCO, una plataforma de promoción de las artes mediáticas y la música mediante la utilización de tecnologías. Su objetivo es suscitar el intercambio de información, el diálogo y la comunicación entre los artistas, los científicos y los técnicos de distintas regiones, para que países en "desarrollo" definan sus propios enfoques y prácticas en distintos campos del conocimiento relacionados con las artes digitales. Lo que no queda aún claro en este proyecto son cuestiones como derechos de autoría o dominio sobre la producción simbólica-sonora. Evidenciándose una vez más la mirada dominante entre "desarrollo" y "subdesarrollo". Ver más en http://portal.unesco.org/culture/es.





Mesías Maiguashca y Gaby Schumacher interpretando *Ejercicios (Übungen)*, Hamburgo, 1990.



Ensayo de *Ton-Geographie II* (*Geografía sonora II*) para 4 trombones, por *composers slide quartett*, Fauler-Bad, Friburgo, 2004.

EsCuChA: algunas reflexiones (acústicas) sobre Mesías Maiguashca

Alberto Bernal

La reverberación es un fenómeno acústico bien conocido por todos, en el que, debido a la reflexión, el sonido permanece tiempo después de haber sido emitido por primera vez. Aquello que nos queda, es el resultado de las múltiples reflexiones que el sonido original experimenta en su camino de llegar a nosotros a través, no solo del espacio, sino también del tiempo.

Han pasado más de diez años desde que encontré por primera vez a Mesías Maiguahsca y, al tratar de reflexionar quién es, creo que la manera más coherente de hacerlo es en clave acústica. Reflexionar acústicamente consistiría, por tanto, en simplemente escuchar aquello que, más de diez años después, aún siento reverberar con fuerza en la manera en que afronto la música y su acto creativo.

> "Primero actuar y luego reflexionar, para actuar nuevamente y luego reflexionar...".[1]

ESCUCHAR

Quizá la reflexión más fuerte que hoy escucho de Mesías Maiguashca es, precisamente, la escucha. Es curioso que una de las primeras obras que podemos encontrar en su catálogo, allá por el año 1969, lleve el nombre de *Hör-zu*, que podríamos traducir al castellano como "escucha". Más como una invitación a la escucha que como un imperativo. A la escucha como acto de escuchar: de detenerse y escuchar, para después reflexionar, y escuchar, y volver a reflexionar, y volver a escuchar… El verdadero punto cero.

En un contexto musical centroeuropeo estructuralista y teoricrático, uno de los grandes valores de Maiguashca consistió en anteponer la escucha a la teoría, la onda sonora al papel, la acústica a la estilística: "El contrapunto, la armonía, las formas musicales… no son teoría, son estilística. La verdadera teoría de la música es la acústica". Solía decir a menudo en sus clases.

En *Hör-zu* escuchamos palabras, risas, trenes, latidos del corazón… Son sonidos que ya están, que podemos encontrar en cualquier momento. "Sólo" es necesario escucharlos. Entrecomillo este "sólo", pues es un "sólo" que supone un mundo, hoy en día casi tan grande como debió ser cuando Maiguahsca descubrió la posibilidad de trabajar con sonidos grabados. Los sonidos grabados son "todos" y la exploración de este infinito mundo del Todo acústico no comienza sino con la escucha.

Pero para explorar es necesario moverse, caminar, buscar nuevos puntos de escucha: **EL ESPACIO**. O detenerse, callar y observar (escuchar) el movimiento de las cosas. Ambos aspectos constituyen una de las vías más exploradas por Mesías Maiguashca: espacialización de la música y musicalización del espacio.

Espacialización de la música entendida como una búsqueda del movimiento en el sonido, como un deseo de que la música se mueva y regale a la percepción un nuevo punto de escucha. Así sucede en un gran número de obras y, de manera muy explícita, en *Tiefen*, para ocho altavoces (1998). Junto a los clásicos osciladores que producen sonidos, se utilizan aquí osciladores para mover virtualmente sonidos en el espacio. Un oscilador mueve el sonido a lo largo del eje x, otro en el eje y, y un tercero en el eje z. La combinación de frecuencias y fases de estos osciladores produce

formas características: movimientos lineales, circulares, en forma de ocho… El sonido camina por el espacio, y en este caminar abandona el encierro al que la música centroeuropea lo había abocado, entre las cuatro paredes de la altura, la intensidad, la duración y el timbre, y se convierte en algo más; en algo, quizá, tan inaprensible como el propio espacio.

Musicalización del espacio es la otra cara de la misma moneda. No se trata ya de hacer que el sonido se mueva, sino de que el movimiento suene, de hacer que el espacio "cante". La serie *Geografías Sonoras* (2005-2007) es uno de los mejores ejemplos de ello. Un espacio determinado es "llenado" con varios tonos sinusoidales que, mediante el fenómeno acústico de las ondas estacionarias, forman una determinada *geografía sonora*, es decir: una distribución característica y fija de picos y valles de intensidad de los diferentes sonidos. Como en cualquier geografía, esta solo existe cuando se recorre. El espectador es también intérprete y co-compositor de la obra (*Geografía Sonora I*). La obra es la invitación a explorar, mediante el movimiento, el espacio que suena mediante la formación que este hace de manera siempre única de los diferentes picos y valles de los sonidos. Como él mismo reconoce, hay varios ejemplos de obras anteriores basadas en este fenómeno (Lucier, Gehlhaar…), pero, como dice la canción: *The same old story. But it's worth telling just once more.*[2]

> *No sé si volveremos en un ciclo segundo, como vuelven las cifras de una fracción periódica; pero sé que una oscura rotación pitagórica noche a noche me deja un lugar en el mundo.*
> J. L. Borges, La noche cíclica

Más allá del tiempo lineal. El tiempo cíclico. **EL TIEMPO**. Más allá de la naturaleza de la concepción del tiempo como duración. El tiempo como algo que conforma (casi) todo: el ritmo, las alturas, el espacio, la forma… Tal es el caso de *Intensidad y Altura* (1979), donde una misma estructura temporal conforma la frecuencia principal de la obra, su material acórdico, su material rítmico y su estructura formal. Todo depende de la velocidad de esta estructura: lo que 988 veces por segundo constituye una altura, se convierte en un acorde grave a una velocidad menor, en un ritmo a una velocidad de entre cuatro y siete repeticiones por segundo, y en una estructura formal si todo esto lo trasladamos a una escala temporal diez veces aún más grande.

La idea de lo cíclico inunda también algunas obras en las que la recurrencia de elementos de obras anteriores se convierte, no ya en un acto involuntario, sino en la idea principal de la obra, tal como sucede con *La noche cíclica* (2001), en la que una nueva obra modula otra anterior a través de su amplitud (seguidor de envolvente).

Parece como si aquel elemento básico de la síntesis electrónica, el oscilador, el *cycle*, adquiriera así una realidad metafísica, vital, me atrevería a decir que incluso *quasi* religiosa: la recurrencia, el regreso, la resistencia a lo lineal.

> *Qué esfuerzo me cuesta*
> *dejarte ir, oh día.*
> *Te vas lleno de mí*
> *regresas sin conocerme.*
> F. García Lorca [3]

RESONAR

Volver a sonar. Sonar, para volver a sonar. A la fascinación por cómo suenan las cosas, se añade la fascinación por escuchar cómo suenan después de haber sonado.

Mediante el *Klangobjekt* (*objeto sonoro*), pudo ser “enjaulado” (la forma del *Klangobjekt* recuerda, de hecho, a una jaula) el sonido y la resonancia de las más diversas combinaciones de cuerpos sonoros: varas de metal, muelles, distintas esculturas de madera... Un gran número de micrófonos de contacto entran en resonancia con los objetos a través de hilos de nylon, revelándonos su alter ego acústico y las infinitas gamas sonoras producidas al ser accionados por otros objetos (arcos o diferentes percutores) y ser “escuchados” desde uno u otro punto de la jaula. *El tonal*, *Holz arbeitet* y otras muchas obras fueron realizadas de esta manera.

Otras –como *The spirit catcher, The wings of perception* o *Sacateca’s dance*– añaden la presencia de uno o varios instrumentos acústicos que dialogan (resuenan) con un material derivado

exclusivamente del análisis sonoro de los diferentes objetos. Una resonancia de la resonancia. Re-resonancia. Resonar y volver a sonar.

Y, también, como un retorno cíclico: **ECUADOR,** en sus múltiples formas, su "útero acústico". Allí donde, como suele decir, lo posible es imposible; y lo imposible, posible.

Ecuador como autobiografía. Como fuente de vivencias sonoras (*Hör-zu, Ayayayayay*).

Ecuador como metáfora de lo imposible, de la magia (Ciclo *Reading Castañeda, Die Feinde*...). De la magia de la percepción, de la escucha. Del fenómeno acústico como fuente del discurso sonoro: la "percepción-ficción", la fascinación por los mundos imposibles, irreales, que crea la escucha en su intento por interpretar lo real.

Y, también, como un retorno cíclico: **Ecuador** como retorno al origen, al punto cero del sinusoide; útero, ya no solo acústico, sino también étnico y social (*El Oro, Boletín y elegía de las mitas, La Canción de la Tierra*).

> "Me he dado cuenta, relativamente tarde, de que ser indio ha sido importante en mi vida".

Dentro del fenómeno de la reverberación se habla de la diferenciación entre sonido directo y sonido indirecto. El sonido directo es el que proviene directamente de la fuente de sonido. El sonido indirecto lo percibimos a través de las reflexiones, diferenciándose a su vez entre "sonido temprano" (primeras reflexiones) y "sonido reverberante" (tras las primeras reflexiones). Una de las innumerables cosas que aprendí en las clases con Mesías, en aquellos fantásticos "lunes de acústica", es que el sonido se enriquece al reverberar, y que no se puede obviar este enriquecimiento si realmente queremos valorar adecuadamente la naturaleza de un sonido.

Mesías Maiguashca es un músico con una capacidad de reverberación que desafiaría las más modernas tecnologías de absorción acústica, y una reseña sobre él no podría nunca estar completa sin aludir a lo que, indirectamente, también es. Su gran labor como maestro, que tuve la suerte de experimentar casi diariamente durante varios años, prolonga, cual espacio reverberante, muchos de estos caminos explorados en sus obras directas. Varias generaciones de compositores descubrimos por primera vez el potencial de la acústica (eléctrica o no) en sus clases, dando allí nuestros primeros pasos en estos mundos infinitos descritos anteriormente.

Cuando, más de diez años después de conocerlo, trato de reflexionar sobre quién es Mesías Maiguashca[4] solo tengo que escuchar... y luego reflexionar, para escuchar nuevamente...

Madrid, junio 2013

Alberto Bernal (España, 1978)
Compositor y artista sonoro de procedencia clásica y variadas influencias, con trabajos enmarcados cerca del punto de inflexión entre situaciones de concierto y otras disciplinas como la instalación, la performance o el videoarte. Formación musical en Madrid, Salamanca y Alemania, donde estudió Composición y Música Electroacústica con Mathias Spahlinger, Mesías Maiguashca y Peter Ablinger. Es profesor de Técnicas de Composición en el Conservatorio Superior de Oviedo, codirector del Máster en Composición Electroacústica del CSKG (Madrid) y coordinador del Aula de Música Experimental.

www.albertobernal.net

NOTAS:

1 Todos los textos que se encuentran entre comillas sin referencia son de Mesías Maiguashca.
2 En inglés: *La misma vieja historia. Pero vale la pena contarla una vez más*.
3 Citado en las notas al programa de *El tiempo*, estrenada por el ensamble *SurPlus*, Friburgo, 2000.
4 Entre 2001 y 2004 fui alumno de Mesías Maiguashca en la Escuela Superior de Música de Friburgo.



Centro de Arte Contemporáneo de Quito

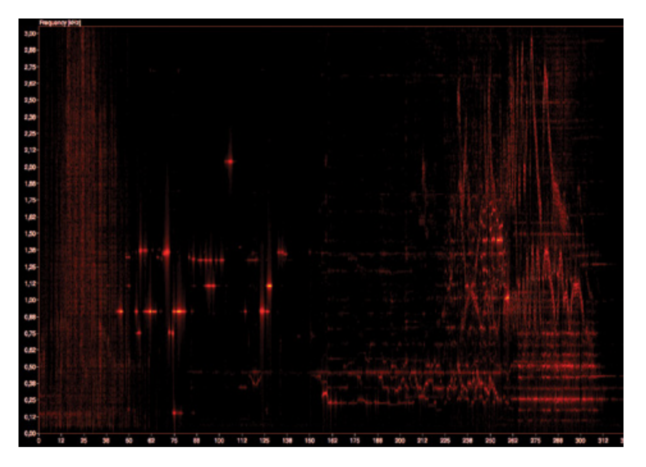
OBRAS SONORAS



Las obras sonoras de la exposición *Los sonidos posibles* pueden escucharse en la Web: http://www.centrodeartecontemporaneo.gob.ec

Una pieza-vocal (A Mouth-piece)

Para seis vocalistas y electrónica
04/1970
Dedicada al Collegium Vocale Köln

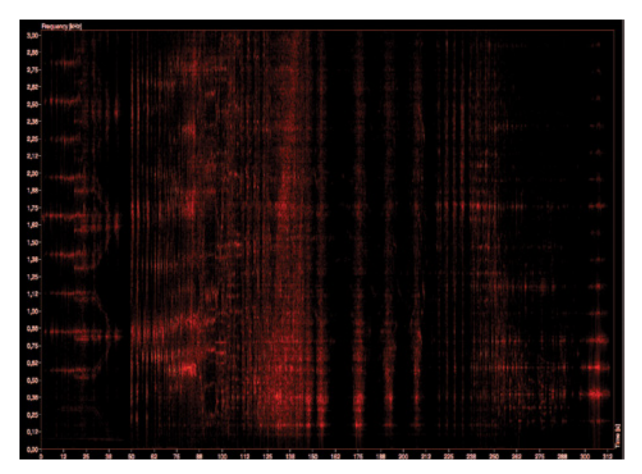


La influencia que ejerció el micrófono no solo fue capital para la música popular sino también para la poesía y la música de vanguardia. El extremo al que poetas fónicos como Hugo Ball y Kurt Schwitters habían llegado en el uso de la voz, tendrá sus consecuencias una vez que aquello “choque” con la tecnología. La poesía sonora surgida en los años 50 es una de esas consecuencias. Así como también, la gran cantidad de obras vocales en donde el más discreto sonido, o siseo con la boca, de pronto tomaba protagonismo y presencia, y con ello se abría un nuevo mundo. Maiguashca concibe *Una Pieza-vocal* (*A Mouth-piece*) para seis vocalistas y electrónica. Y como su título indica es una obra compuesta para articular una gran gama de sonidos vocales donde aquellos que comúnmente asociamos con el lenguaje hablado (las palabras) han quedado fuera, logrando así una suerte de abstracción, un encuentro de todos esos sonidos que pueden decir más sin decir nada, que han encontrado su dinámica interna, en una suerte de paradójico diálogo.

Luis Alvarado, artista e investigador musical
Perú
www.buhrecords.blogspot.com

AYAYAYAYAY

Música concreta y electroacústica
Producido en WDR, Colonia, Alemania
05/1971



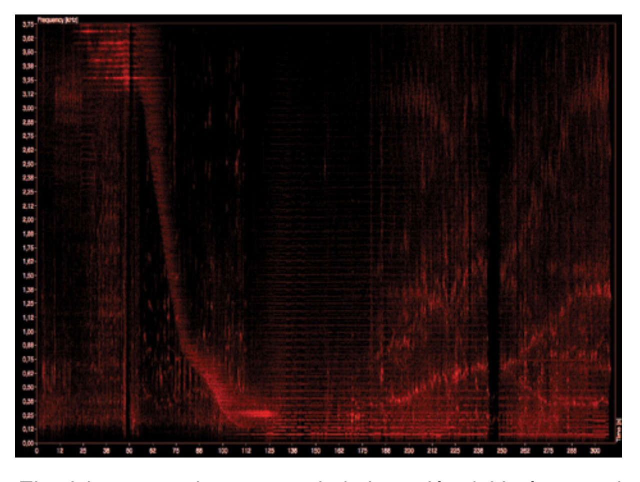
Compuesta en 1971, es una de las primeras obras electroacústicas creadas por un compositor latinoamericano. Los materiales usados pueden clasificarse en dos grupos principales. El primero, está constituido por sonidos grabados por el compositor durante sus visitas a Ecuador, así podemos escuchar sonidos de la naturaleza, de la calle, etc. El segundo, está constituido por sonidos sintéticos, producidos por el compositor en estudio. Ambos grupos de sonidos son sometidos a diferentes tipos de manipulaciones, alterando duraciones y frecuencias, así como superposiciones diversas que generan nuevas sonoridades. Estos materiales entretejen y delinean la estructura formal de *Ayayayayay*.

La pieza expande este espacio, por ello constituye un hito en la historia de la música ecuatoriana, modificando de manera irrevocable nuestra perspectiva musical. *Ayayayayay* nos ofrece una forma diferente de escucharnos, de sentirnos, de conocernos. Un paso crucial en la maduración de un pensamiento musical propio. Atrevido, ejemplar.

Juan Campoverde, compositor
Ecuador
www.juancampoverdeq.net

Ejercicios (Übungen)*

Para cello y sintetizador
08c/1972 - 1973



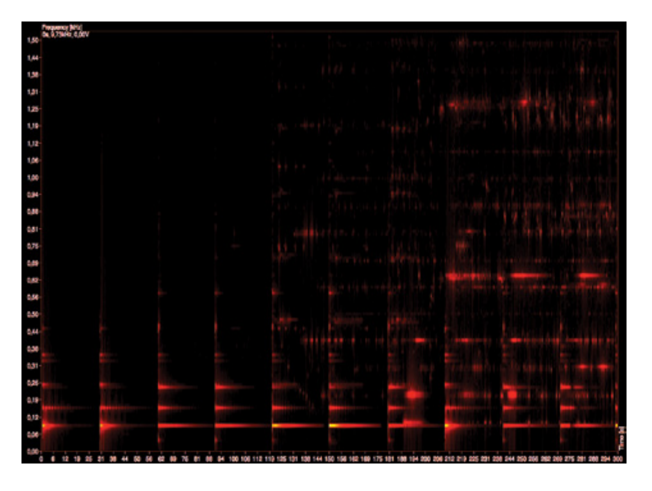
Ejercicio es una obra que traslada la acción del intérprete al oyente. Un entrenamiento sensorial que nos posibilita disfrutar tanto del sentido, como de la sensación. Su ritmo ocasiona un redimensionamiento temporal, algo como un espiral hipnótico que nos aísla dentro de un tiempo paralelo.

A través de este trabajo, Maiguashca nos lleva por una especie de laberinto tímbrico que agita sensaciones apresuradas antes de dejarnos descansar en valles estáticos de calma aparente. El contrapunto logrado con el uso de patrones que evolucionan poco a poco produce una desorientación tímbrica. Una especie de carrusel colorido que acelera y desacelera generando sonidos e intensidades nuevas. Su tiempo orgánico, que se asemeja mucho a la respiración, nos permite vivir estos estados de ánimo por los cuales nos conduce la obra. Les invito a escuchar, tratando de sincronizar el pulso y la respiración con la música. Disfrutemos de lo incomodo, apreciemos la ambigüedad y dejemos que el tiempo fluya a otro ritmo.

José Rafael Subía, compositor
Ecuador
www.jrsv.net

...y ahora vamos por aquí...

Para ocho instrumentos y cinta magnética
13/1977



La música y la estética de Mesías siempre me han cautivado, sobre todo por el hecho particular de ser inefablemente sinceras: en ellas puedo oler a campo y a computador al mismo tiempo, sin ningún tipo de ruptura.

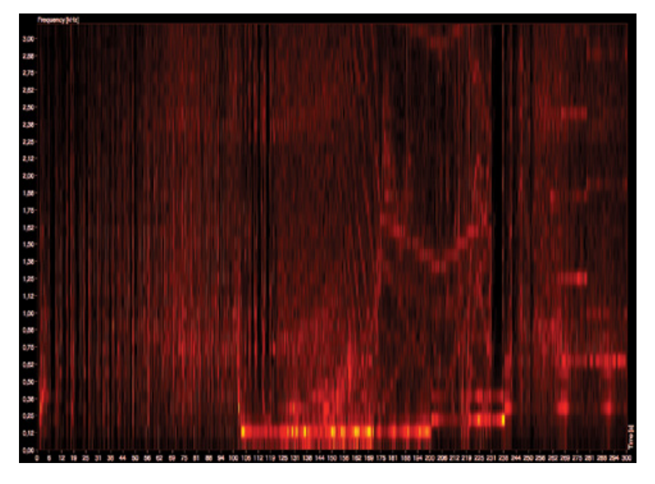
Esta obra de 1977, muestra a la familia como un núcleo creativo del compositor, en una suerte de imbricación de mundos y en un momento muy específico de la creación: una cuenta regresiva de la paila (sonoridad de campana) va despidiendo de este mundo –en una intensa persecución– a la figura de su madre. Una mezcla densa de sentimientos encontrados denotan el ambiente de esta obra.

No obstante, todo este exorcismo personal, tiene su cuidado técnico. El adecuado manejo tímbrico de los instrumentos y de sus capacidades sonoras, así como el control estructural de cada segmento de la obra nos muestran una de las principales virtudes de este creador: conocer su oficio, sin abandonar su individualidad.

Jorge Oviedo, compositor y director de Ensamble Quito 6
Ecuador
www.ensamblequito6.blogspot.com

Oeldorf 8

Para cello y sintetizador
Comisionada por WDR, Colonia, Alemania
09/1972 – 1974



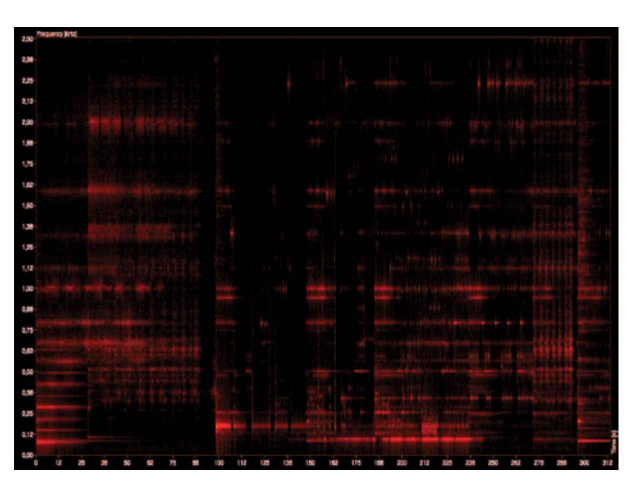
A principios de la década de 1970 viví con varios compañeros artistas en Oeldorf, una pequeña aldea dedicada a la industria lechera, a unos 50 kilómetros de Colonia. Peter Eötvös, Joachim Krist, Gaby Schumacher y yo mismo, formamos un colectivo musical. Pudimos adecuar el granero de la casa como sala de conciertos con una capacidad para 300 personas, creamos además un estudio de música electrónica, un ensamble instrumental y realizamos durante el verano tres o cuatro conciertos anuales dedicados a nuestras creaciones y de amigos compositores. Con nuestro ensamble, movilizados en nuestro carrito Renault 4, hicimos docenas de conciertos con música electrónica octofónica, sobre todo en Alemania. Fue un período particularmente fértil y feliz. Pudimos vivir la utopía del artista libre de instituciones.

La composición *Oeldorf 8* es una especie de diario de este período, en el que los mugidos de las vacas se entremezclan con sonidos electrónicos e instrumentales.

Mesías Maiguashca, artista y compositor
Ecuador - Alemania
www.maiguashca.de

Intensidad y Altura

Para seis percusionistas y cinta magnética
A partir del poema "Intensidad y altura" del escritor peruano César Vallejo (1892-1938)
15/1979

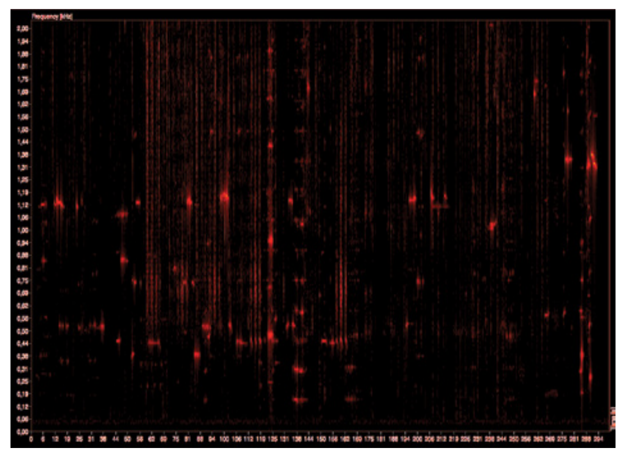


Obra expresiva de una etapa de intensa búsqueda del compositor, tanto de nuevos e innovadores parámetros técnicos, cuanto de elementos aproximativos entre la pura dimensión abstracta de los sonidos y sus posibles correlaciones con la realidad, inclusive aquella propia del creador, sin llegar necesariamente a una gesticulación autobiográfica. Formas contemporáneas, como las vertientes electrónicas o concretas, posibilitan, frente a la música tradicional, una gama de pulsiones y medios técnicos mucho más propicios para la expresividad humana. Esta obra nos ilustra sobre ello, más aún al saber que tiene una motivación primordial en un poema de César Vallejo que nos habla de frustración y deseo. La percusión, lírica, precisa, matiza el avance. De pronto, una pausa y allí, como en un primer acto de la creación, una serie de sonidos y notas fluctuantes, extremadamente bellos, nos remiten a la naturaleza ¿La naturaleza amazónica? ¿Los altos valles andinos?. Todo, hasta el silencio final.

Francisco Proaño Arandi, escritor
Ecuador
www.proanoarandi.editorialelconejo.com

El Oro

Para flauta, cello y cinta magnética.
31/1992

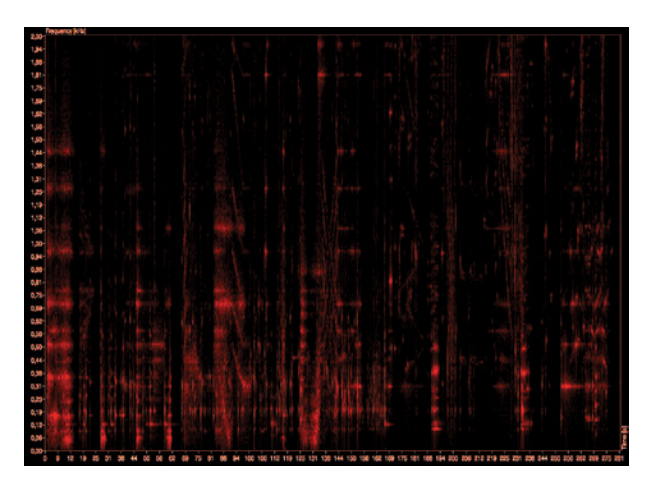


Maiguashca nos propone un espacio vacío, grande y antiguo, con resonancias metálicas y minerales. Los sonidos electroacústicos y de dos instrumentos (flauta y cello) crean una cueva de lamentos y sufrimiento, muy sugerente y apropiada para el contenido dramático del texto del cronista peruano del siglo XVI, el ilustre indio Felipe Guamán Poma de Ayala. En esta cueva que ha creado Maiguashca se escucha muchas veces las palabras "oro, plata" y otras palabras más tomadas de la famosa carta de 1200 páginas que Guamán Poma escribiera (con ilustraciones de su propia mano) dirigida al rey de España, para denunciar los abusos y crueldad que los colonizadores cometían para adueñarse del oro y de la plata. Resulta fuerte, efectivo y memorable el ambiente sonoro y poético que el compositor ha creado. Los susurros en el oscuro vacío, con viento y metal, dicen más que una orquesta acompañada de un tenor y su *Do de pecho*.

Diego Luzuriaga, compositor
Ecuador
www.diegoluzuriaga.com

El atrapador de espíritus (The spirit catcher)*

Para cello y electrónica
Comisionada por WDR, Colonia, Alemania
34/1993



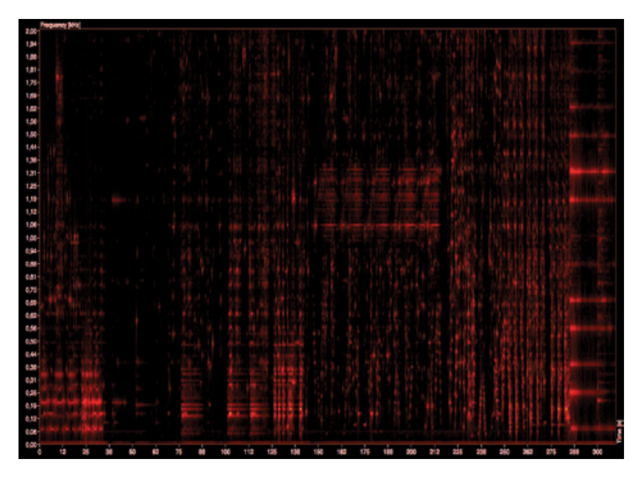
En esta composición se confrontan dos mundos: un mundo sensorial y un mundo suprasensorial. El mundo sensorial está corporeizado por un violoncelista, el cual a través de sus "pizzicatos" evoca eventos de una esfera suprasensorial, eventos no corpóreos, en forma de sonidos electrónicos. Maiguashca comprende al instrumentista como a un "brujo", el cual con sus brujerías crea un mundo sonoro inmaterial proveniente de una cinta magnética.

Esta dicotomía de dos mundos es típica del trabajo de Maiguashca en los años 80. El compositor se ocupó en esa época intensamente de los libros de Carlos Castañeda, en los cuales las experiencias que van más allá de la percepción ordinaria juegan un rol preponderante. Así, paralelo al mundo que se nos manifiesta: el "tonal", existe otra realidad no sujeto a las leyes naturales: el "nagual".

Sven Hinz, músico e investigador
Alemania
www.soundcloud.com/sven-hinz-1

FMelodies II*

Para cello, percusión y sonidos de computador
Comisionada por IRCAM, París, Francia
18/1983 - 1984



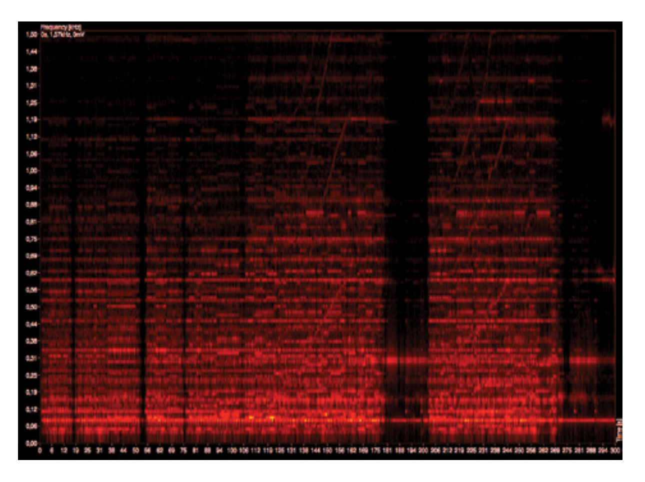
La "F" inicial del título alude a la técnica de modulación de frecuencia (FM) empleada para producir sonidos electroacústicos. Su auge, a principios de los años 80, se debió principalmente a la capacidad de producir timbres muy ricos de manera sencilla y rápida, sobre todo aquellos de características metálicas muy semejantes a los que producen los instrumentos de percusión reales.

El empleo de ciertos instrumentos como platillos, gong, triángulo, etc., además de la cuerda frotada, en *Fmelodies II* obedece a una única estrategia en la que los eventos de procedencia mecánico acústica quedan magistralmente integrados a la fuente electroacústica, en función de una "expansión tímbrica". Algunos instrumentos como el glockenspiel, xilófono, y el cello mismo, de altura puntualmente reconocible, se destacan en la tarea de poner en relieve el contenido armónico presente en la materia sonora, como una linealización o temporalización, conformando las "melodías" a las que el título alude. Maiguashca dice: "En *Fmelodies II* busco transparencia en una textura de música de cámara". El logro es perceptible, ya que pueden identificarse en forma bastante clara y en todo momento, las distintas fuentes que participan de esta trama cuya complejidad varía continuamente.

Sergio Santi, compositor
Argentina
sergiosanti2008@gmail.com

La música de Nemo (Nemos Orgel)

Para órgano y cinta magnética
28/1971 - 1990



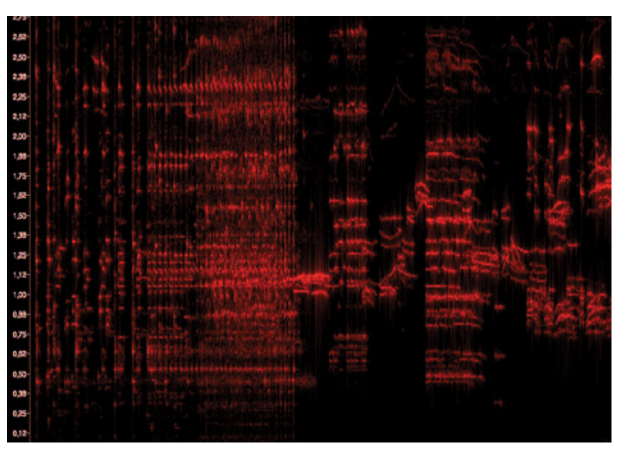
Navegando por las profundidades sonoras del océano, inesperadamente nos encontramos aislados en los laberintos de nuestra mente. Así, inmersos en la más impenetrable oscuridad, dentro de una cápsula de tiempo, viajamos sin retorno a la memoria y a los imaginarios del capitán Nemo: "En algunas ocasiones se escuchaban los sonidos melancólicos de su órgano que tocaba con mucha expresión, pero de noche solamente, en medio de la oscuridad más secreta, cuando el Nautilus parecía dormirse en los desiertos del océano" (Julio Verne, *Veintemil leguas de viaje submarino*).

Dentro de un mismo fluido sonoro, periplo continuo e inacabado, atravesamos dos itinerarios tímbricos entrelazados que se acercan y alejan, se cortan y fusionan, se mantienen y fluctúan. Una travesía diversa en tonalidades, glisandos, transparencias, rugosidades, aglomerados, intensidades, ruidos, texturas y matices. Nos sumergimos, como el mismo capitán Nemo, en uno de esos éxtasis musicales que lo llevaban –y nos llevan– más allá de los límites de este mundo.

Mauricio Bejarano, compositor y académico
Colombia
www.electrocd.com/en/bio/bejarano_ma

siempremente

Para voz y electrónica
A partir del poema "Velorio de una excepción" del escritor ecuatoriano Jorgenrique Adoum (1926-2009)
67/2011



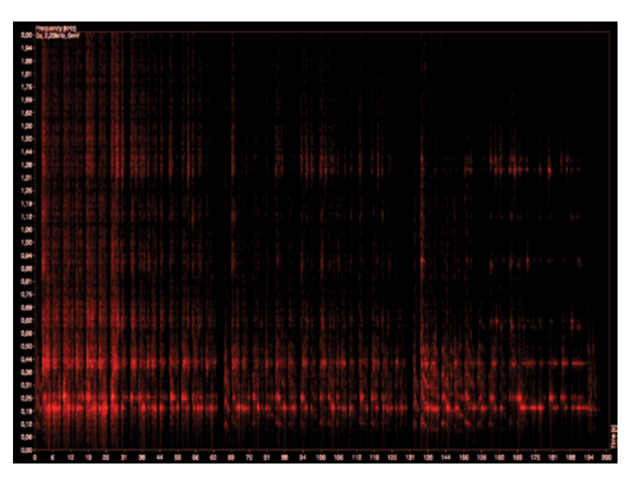
El título de la obra *siempremente* es tomado de la parte final del poema de Jorgenrique Adoum: *Velorio de una Excepción* texto de carácter amoroso en donde se expresa claramente un amor lejano. El poema empieza con una frase muy hermosa que dice: “ahora busco el rostro que debes haber tenido antes de que yo te naciera para sobrevivirme” y termina con lo que es justamente el título de la obra de Mesías: “para siempremente ya sintigo”.

En *siempremente* se utilizan dos fuentes sonoras: la grabación de la voz del poeta y el ruido blanco, que es la sumatoria de todas las frecuencias que conforman el espectro sonoro, utilizado por Mesías para transformar el poema a través de un procesador de voz o *vocoder*; instrumento informático que contiene un banco de 32 filtros que eliminan frecuencias agudas, graves o medias según el gusto del autor. Así, la voz transforma su color.

Julián Pontón, compositor
Ecuador
www.redce.org

chulyadas-tarkyadas-sikuryadas

Para la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, Bolivia
68/2011



Maiguashca vino a La Paz para trabajar con la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, a tiempo de interiorizarse en sus lógicas ilógicas, indagar las profundidades del pensamiento sonoro indígena (que tanto evocaba en su inconsciente...), y –cómo no– componer una obra que estrenamos en Austria en 2011.

Me costó comprender *chulyadas-tarkyadas-sikuryadas*, lo confieso; tanto en la lectura de la partitura como en los ensayos de montaje. En ese esfuerzo, sin embargo, descubrí que los procesos inventivos y constructivos de Maiguashca eran consecuentes con su manera de entender el sonido en su compleja fenomenología acústica desde siempre, y con su forma de tratarlo en contextos expresivos. Maiguashca no se traicionó a sí mismo, era la constatación; y más bien aplicó su pensamiento tanto a la aprehensión de tan singular organología, como a su exploración compositiva.

Valoro de esa experiencia, no solo el fascinante resultado sonoro (en vivo), sino el haberme enseñado a admitir otras potencialidades de un instrumental al que mi propia estética está tan definitivamente ligada.

Cergio Prudencio, compositor y director
Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos
Bolivia
www.oein.org

*Obras incluidas en el CD.

OBRAS EN VIDEO

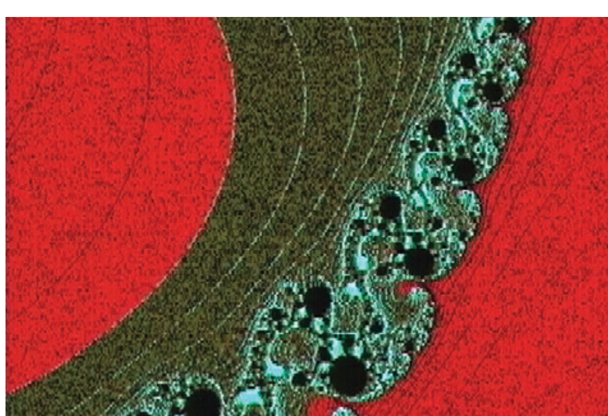


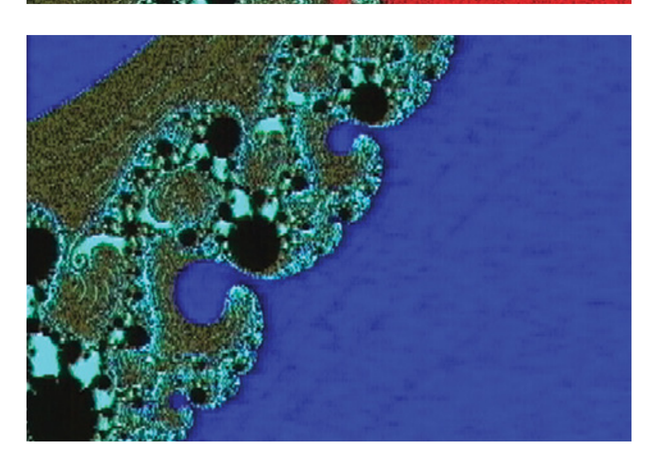
Proyección de *Sueño (Traum)*, de la miniópera *Die Feinde* (*Los Enemigos*, 1995-97), video de Tamás Waliczky, música Mesías Maiguashca.
Foto: Gonzalo Vargas M.

VIDEOMEMORIAS*

En colaboración con Bernard Geyer
Formato original: programación MIDIBOX para computador ATARI ST
Con textos de la novela "SOLARIS" del escritor polaco Stanislaw Lem (1924-2006)
33:30
24b/1988-1989







El universo siempre será una creación incompleta para el ser humano. La necesidad de cubrir esta carencia es el motor que impulsa su sed de conocimiento. En este empeño, el arte ha funcionado en más de una ocasión como metáfora epistemológica de lo que conocemos o queremos conocer. A través de él, oteamos recovecos no explorados aun por la ciencia o transformamos sus saberes en información sensible, corporal, plástica o sónica.

Videomemorias (1988) con música de Mesías Maiguashca y video en colaboración con Bernard Geyer, es una inmersión en ciertos principios organizadores que permanecieron ignotos hasta fines de los años 70 del siglo XX.

Las imágenes representan diversos tipos de fractales: estructura mínima caprichosa, basada en una aritmética y proporciones irregulares, que se repite tal cual a diversas escalas para conformar un todo coherente a diversos niveles perceptuales. La encontramos como base de una gran variedad de estructuras: en especies de coliflores, en la conformación de costas y litorales o en diseños abstractos como los que protagonizan *Videomemorias*. Su música se basa en este mismo principio: una información sonora transmitida en un tiempo X posee la misma estructura que un fragmento X/n contenido en ella. Estas identidades soportan diversos niveles de coherencia en el aparente flujo sonoro informe. Sus contornos son transformados por procesos de saturación de texturas y transiciones tímbricas. Música e imagen se sincronizan rigurosamente la mayor parte del tiempo tornándose su vínculo más etéreo e inaprensible en los momentos más poéticos. Los paratextos provenientes de *Solaris* (1961), la célebre novela de ciencia ficción de Stanisław Lem, acentúan el carácter futurista y cientificista de la pieza audiovisual.

Rubén López Cano, investigador y musicólogo
México - España
www.lopezcano.org

PRIMER CUARTETO DE CUERDAS*

Interpretado por Cuarteto Pellegrini en Friburgo, Alemania, 2008
Formato original: DVD
11:44
01/1964



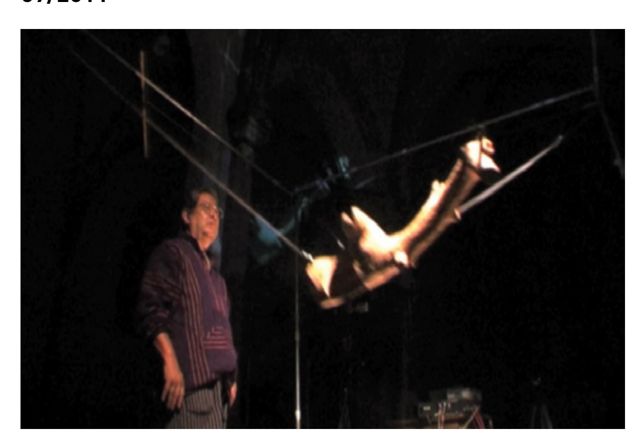
En varias notas sobre la obra, redactadas por el compositor, se ha referido a esta como su *Opus 1*. Para 1964, fecha de composición, Maiguashca se encuentra en CLAEM (lo que explica un poco la dedicatoria a Alberto Ginastera, director del Centro), núcleo de la creación latinoamericana de vanguardia no solo por tener acceso a tecnologías de punta sino, y quizás más importante, porque es un espacio que le permite entrar en contacto con compositores/as de la región y poner sobre la mesa temas de discusión en torno al quehacer artístico en América Latina.

La pieza reúne intereses de carácter tímbrico que pueden recorrer lo sutil en diferentes gamas. El compositor le da cabida a lo aleatorio con el propósito de incluir al intérprete en la creación de la obra, es decir, plantea que la interpretación es fundamental gracias a la constante toma de decisiones. Para ello, se proponen unas reglas de juego que reafirman el espíritu lúdico, tan importante en las preocupaciones de Maiguashca y que en sus propias palabras es el mecanismo para “dejar al impulso estético en libertad de encontrar su forma”.

Ana María Romano Gómez, compositora e investigadora
Colombia
www.soundcloud.com/anamariaromano

...es schwingt...*

Objeto de madera: Gabriel Maiguashca
Técnica audio: Mesías Maiguashca
Video registro de instalación sonora
Formato original: DVD
08:39
69/2011



Un objeto de madera flota entre resortes y es capaz de producir sonidos a través del movimiento de su cuerpo. Maiguashca propone una instalación sonora que integra ese objeto de madera que vibra en el espacio hasta que la energía de la primera fuerza se apaga. La escultura está sujeta por cuatro resortes a una estructura metálica cúbica (aproximadamente de 2.2 metros) que permite generar un movimiento mecánico; las fluctuaciones del objeto –en algunos momentos impredecibles– se transmiten en los cuatro extremos de los resortes hacia unos micrófonos que amplifican la señal y finalmente generan una suerte de sonidos rítmicos en cuatro parlantes. Los visitantes pueden mover o activar el objeto sonoro de forma casi animal o humana para que cobre vida y oscile hasta que la energía se desvanezca.

José Urgilés, compositor
Ecuador
www.redce.org

EL ALEPH*

En colaboración con Gonzalo Vargas M.
A partir del cuento del escritor argentino
Jorge Luis Borges (1899-1896)
Formato original: Bluray
22:00
2009



El Aleph: uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos. Por el video de Gonzalo Vargas desfilan fragmentos del cuento borgiano, rodeados por palabras aisladas que acarrean consigo el peso de sus múltiples significados, en un intento por replicar el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe vistos desde todos los ángulos. Mientras la música de Mesías Maiguashca encara el problema central, irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. Lo traduce a través de un objeto sonoro ambiguo, entre la digitalia cristalina y la organicidad del metal, una suerte de *drone* duro, hiriente incluso, hecho de capas subrepticias de sonidos sometidos a transformaciones electrónicas, descompuesto en ruidos industriales de espectro inarmónico, con breves silencios ominosos; especie de acoples que desmembran la unidad originaria en instantáneas sónicas de violencia extrema. Un ejercicio de la memoria y el olvido que recupera las obsesiones más caras del gran escritor argentino Jorge Luis Borges.

Norberto Cambiasso, investigador musical
Argentina
www.esculpiendo.blogspot.com

DREI TRÄUME (TRES SUEÑOS)

Video: Tamás Waliczky
Música: Mesías Maiguashca
fragmento de la mini ópera "Los Enemigos"
a partir del cuento "El milagro secreto" del
escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1896)
Formato original: DVD
13:00
45/2002



¿Cómo lograr un sentimiento plástico a través de los oídos? ¿Cómo poder ver un sonido convertido en hombre? ¿Cómo trasformar los pensamientos del personaje y narrador en proyecciones sonoras en el espacio? *Traum*, es un continuo sonoro estructurado en secciones visuales en donde uno conoce a Hladik antes de su ejecución. Pero lo conocemos por dentro, por cómo su voz se convierte en forma y su forma se mezcla en un sonido y en el espacio. Escenas en blanco y negro de morfología sonora permanente que no dejan de ser atractivas sin entender el contexto, pero que, poco a poco embonan de forma elegante para contar una historia, parte de *La Celda*. Elementos programáticos claros y momentos evidentemente acusmáticos se conocen a través de las formas en pantalla que elaboran la identidad de la obra, del personaje, y con ello hacen del escucha partícipe integral de la creación del discurso artístico.

Rodrigo Sigal, compositor
México
www.rodrigosigal.com

EL SER (MERDINGEN)*

Objeto de madera: Gabriel Maiguashca
Técnica audio: Mesías Maiguashca
Video: Carlos Poete
Registro de instalación sonora
Formato original: DVD
08:00
2012



La relación de Maiguashca con la imagen ha sido intermitente. A inicios de la década de 1970 incluyó proyección de diapositivas en varios de sus conciertos. Es a partir de su trabajo con informática musical, ya en 1980, que aborda el aspecto visual para varias de sus composiciones. Preocupado por el tema de registro y documentación desde siempre, a partir de 1990, debido al abaratamiento de las tecnologías de video, mantiene una serie de rigurosos registros de sus instalaciones y acciones sonoras. En muchos casos versiones, ensayos generales o puestas en escena para archivo de varias de sus composiciones y diseño de objetos sonoros, tanto metálicos como en madera.

Merdingen, nombre de la ciudad alemana en que se realizó la acción sonora, es parte de esa política de registro, realizada junto a Gabriel Maiguashca en julio 2012 como puesta en escena y prueba técnica de la instalación sonora interactiva *El Ser* objeto central de la composición *La Canción de la Tierra*, estrenada en junio 2013, en Ecuador.

Fabiano Kueva, artista y curador
Ecuador
www.microcircuitos.org

BOLETÍN Y ELEGÍA DE LAS MITAS

Cantata escénica - música electroacústica - video
Texto: César Dávila Andrade
Composición: Mesías Maiguashca
Formato original: DVD
90:00
55/1963-2007.





El siglo XVI es crucial para el continente americano. Su conquista y colonización por parte de los europeos inicia un nuevo período en la historia de la humanidad. No podemos cambiar la historia, pero es comprensible que diversos pueblos la interpreten a su manera: lo que para Europa representó expansión, aventura y enriquecimiento, para los americanos significó pérdida de su cultura, libertad e identidad y, en muchos casos, su desaparición.

El poema *Boletín y elegía de las mitas*, escrito por César Dávila Andrade (Cuenca 1919 - Caracas 1966), aborda un capítulo muy doloroso de nuestra historia: durante el siglo XVI y XVII los españoles utilizaron a los indios como esclavos en haciendas, obrajes y minas, llamadas *mitas* y *encomiendas*. Mi cercanía a este poema se explica por mi contacto personal con César Dávila. En mi juventud lo conocí y junto a otros amigos ofrecimos varios recitales con música y lectura de poemas en Quito. Por otra parte, el tema del poema me toca de cerca: mi padre es indígena. Él ha dedicado toda su vida al tema de la integración del indio en la sociedad ecuatoriana, tema central de su libro *El Indio, cerebro y corazón de América.*

La composición, que tiene una duración de unos 90 minutos, conjuga dos elementos principales: uno sonoro y otro visual.
El elemento sonoro consta de:
-Un coro que dice fragmentos de una traducción del poema en kichwa
-La Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito
-4 clarinetes, 4 flautas
-Objetos Sonoros de madera diseñados por Gabriel Maiguashca
-Documentos sonoros (grabación del poema leído por su autor)
-Tratamiento electrónico en tiempo real (Max-Msp).

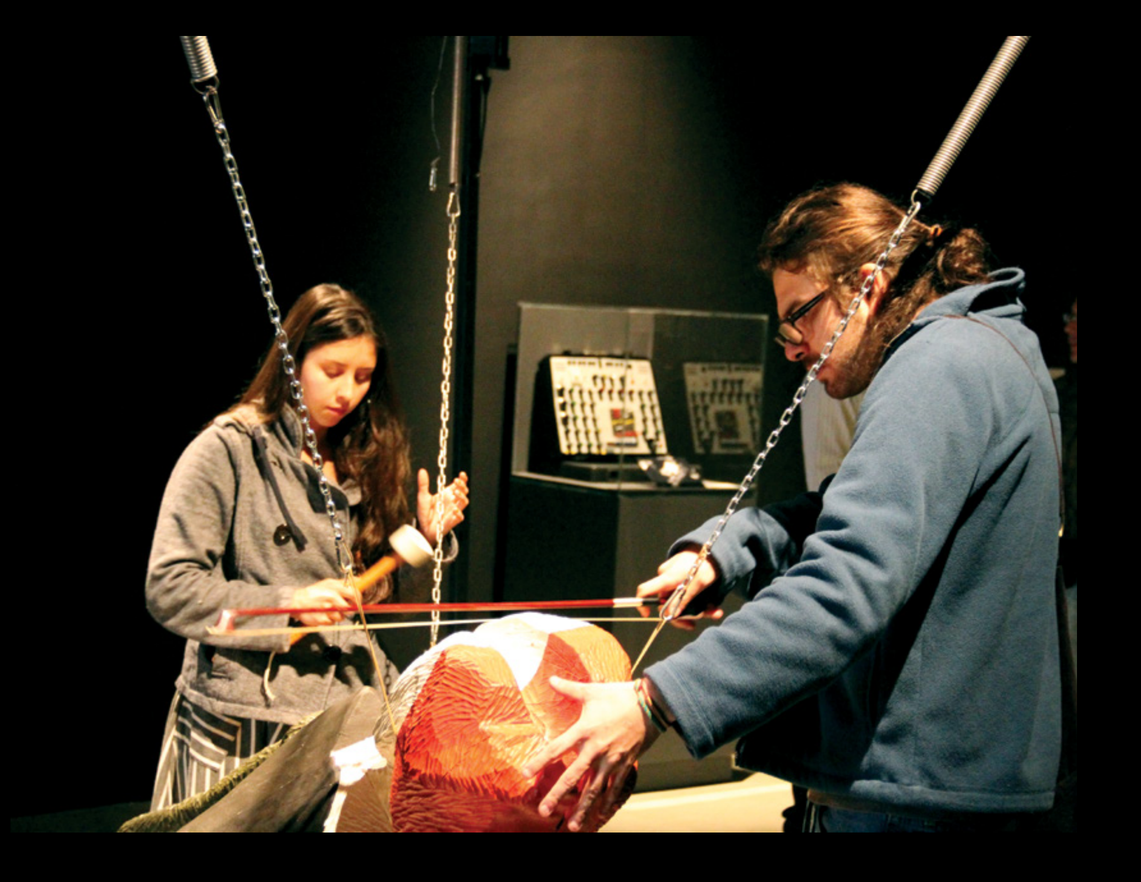
El elemento visual consta de la proyección en tres pantallas grandes de caras de personas con rasgos marcadamente indígenas: niños, adultos, ancianos, alegres, tristes, jugando, limpios, sucios, todo sin folclore ni anécdota. Los retratos ilustran la frase inicial, terminal y seminal del poema: "Yo soy". Las fotos fueron hechas por mí mismo en el año 2006.

El estreno de la obra se realizó el 25, 26 y 27 de octubre del 2007 en el Teatro Sucre, bajo la dirección de Jorge Oviedo. La versión DVD trata de documentar la situación multimedial del concierto y fue realizada por Gonzalo Vargas M. y por mí mismo, en estrecha colaboración. El DVD fue publicado por Centro Experimental Oído Salvaje en 2010.

Mesías Maiguashca, artista y compositor
Ecuador - Alemania
www.maiguashca.de

*Obras incluidas en el DVD.

INSTALACIONES SONORAS





OBJETOS SONOROS: METALES

Con la colaboración inicial de Andrea Atlanti
Instalación sonora
1977-2013
Colección del artista

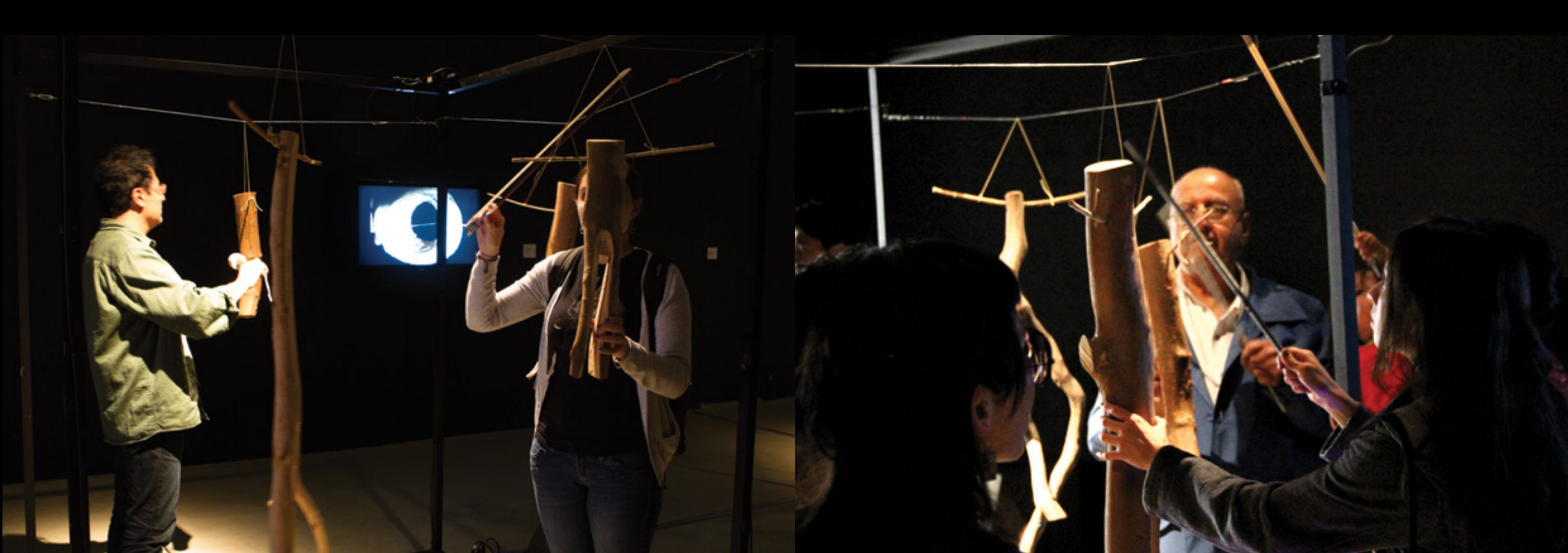


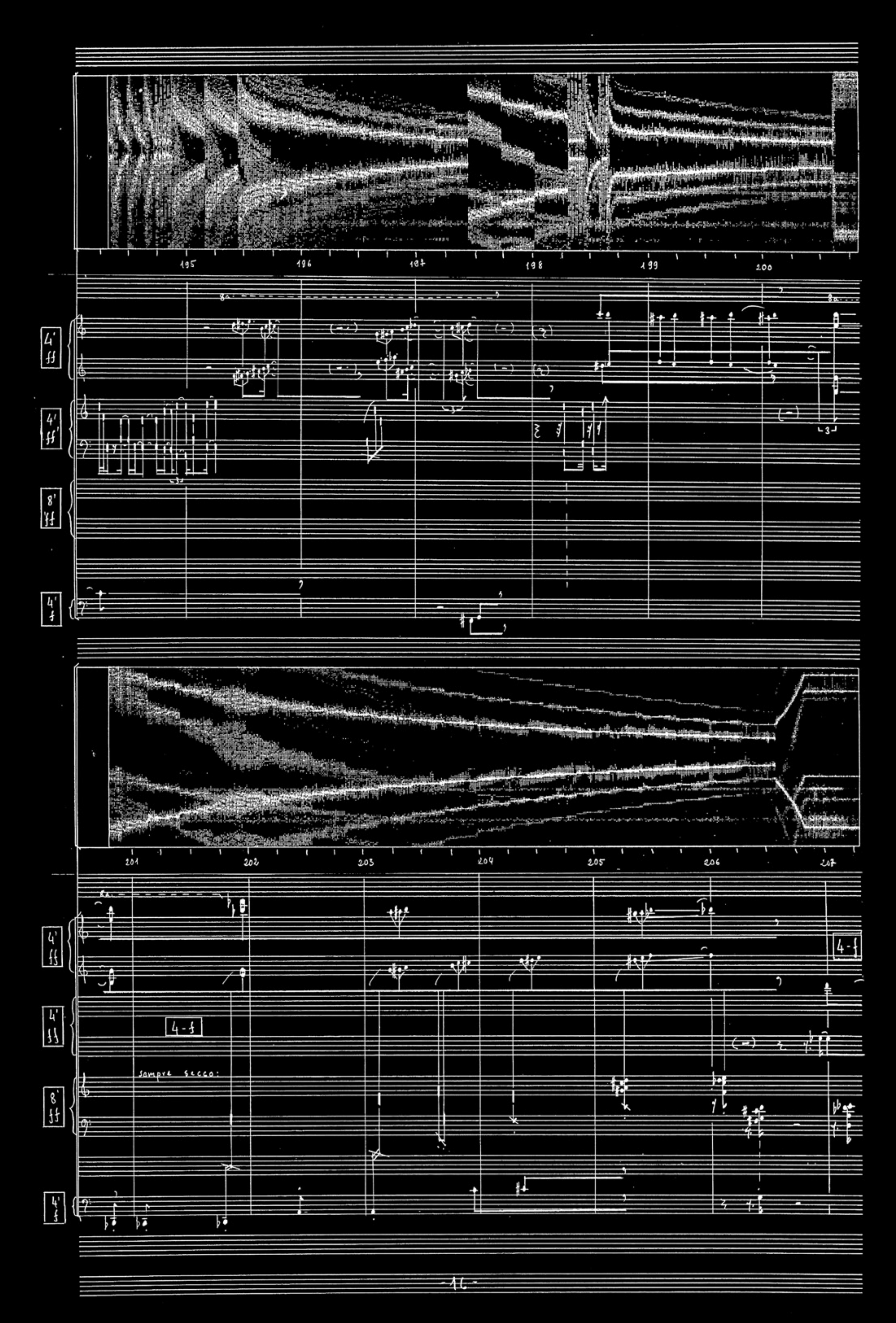
EL SER

Objeto: Gabriel Maiguashca
Técnica audio: Mesías Maiguashca
Instalación sonora
Donación de los artistas al
Centro de Arte Contemporáneo
2012

OBJETOS SONOROS: MADERAS

Con la colaboración de Gabriel Maiguashca
Instalación sonora
2000–2013
Colección del artista





Fragmento de la partitura de la obra *La música de Nemo (Nemos Orgel)*, 1971-1990.

DOCUMENTOS



I. 1958-1979

II. 1968-1979

III. 1980-1995

I.1958-1979

1. Concierto Conservatorio Nacional de Música, programa, 23 de julio 1958, Quito, Ecuador.
2. The Thrirty-Fist Annual Eastman School Festival of American Music. A program of Latin-American Chamber Music, programa, 3 de Mayo 1961, Rochester, EE.UU.
3. 4to Ciclo de Conciertos Vespertinos: Ciclo de Música Actual, Teatro San Martín, Sala Leopoldo Lugones. Temporada Musical 1964, programa, 20 de octubre 1964, Buenos Aires , Argentina.
4. Seminario de Composición, segundo concierto, Instituto Torcuato Di Tella, Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, programa, 21 de noviembre 1964, Buenos Aires, Argentina.
5. Concierto Kulturforum Bonn Center, programa, 29 de abril 1977, Bonn, Alemania.
6. Club de Conciertos de Festivales de España Temporada 1967-68, Auditorio de Ministerio de Información y Turismo, programa, 14 de marzo 1968, Madrid, España.
7. Ciclo Musical Oeldorf, Instituto Alemão Lisboa, programa, 6 y 7 de mayo 1974, Lisboa, Portugal.
8. Musik Unserer Zeit, Sendessal Studio Karlsruhe Süddeutscher Rundfunk, programa, viernes 22 de marzo 1974, Karlsruhe, Alemania.
9. VI Concorso Internazionale Di Composizione 1972, Societa´Italiana Musica Contemporanea, programa, 1972, Roma, Italia.
10. Concierto Dúo Schumacher – Maiguashca, Instituto Alemán Barcelona, programa, 10 de mayo 1974, Barcelona, España.
11. Festival de Música Contemporánea: Concierto del Dúo Schumacher – Maiguashca, Instituto Cultural Colombo-Alemán, programa, 15 de octubre 1973, Bogotá, Colombia.
12. Concierto de Música de Cámara Ecuatoriana, Orquesta Sinfónica Nacional, Teatro Nacional Sucre, programa, 12 de diciembre 1973, Quito, Ecuador.
13. Musique plus: Gruppe Oeldorf, Institut de Musicologie, programa, 17 de mayo 1978, París, Francia.
14. Radio dans la ville: Oeldorf 8, FR3, programa, 9 de octubre 1977, Toulouse, Francia.
15. Musik unserer Zeit, programa, 24 de octubre 1975, Karlsruhe, Alemania.
16. 5emes Rencontres Internacionales de Musique Contemporaine, programa, 18-22 de noviembre 1976, Metz, Francia.
17. Concierto Dúo Schumacher – Maiguashca, programa, 12 de octubre 1974, Sterksel, Holanda.
18. FORUM BREMER DOM: Gruppe Oeldorf, programa, 18 de febrero 1978, Bremen, Alemania.
19. 2emes Rencontres Internacionales d´Art Contemporaine: Gruppe Oeldorf, programa, 28 de junio 1974, La Rochelle, Francia.

II. 1968-1979

1. Musik dert zeit 1 WDR, afiche, Alemania, 1975.
2. 1er Festival Latinoamericano de Música Contemporánea, afiche, Venezuela, 1977.
3. Bienale di Venezia 31º Festival Internacionale di Musica Contemporanea: Concerto dello Studio di musica elettronica della WDR di Colonia, Teatro La Fenice, catálogo, 12 de septiembre 1968, Venecia, Italia.
4. Ottavo Autonno Musicale: Schumacher – Maiguashca, catálogo, 1 de octubre 1974, Como, Italia.
5. Witter Tage für Neue Kammermusik, catálogo, abril 1974, Witten, Alemania.
6. Witter Tage für Neue Kammermusik, catálogo, abril 1976, Witten, Alemania.
7. Witter Tage für Neue Kammermusik, catálogo, abril 1978, Witten, Alemania.
8. Metamusik Festival, programa, 1974, Berlín, Alemania.
9. 2emes Rencontres Internacionales d´Art Contemporaine, programa, junio – julio 1974, La Rochelle, Francia.
10. Metamusik Festival, catálogo, 1974, Berlin, Alemania.
11. Concierto Dúo Schumacher – Maiguashca, Galería Siglo XX, Aula Benjamín Carrión, programa, diciembre 1973, Quito, Ecuador.
12. II Semana de Nueva Música, Comisaría General de la Música, catálogo, 20-26 de febrero 1973, Barcelona, España.
13. Musik im 20. Jahrhundert, catálogo, 9-12 de junio 1977, Saarbrücken, Alemania.
14. 8emes Rencontres Internacionales de Musique Contemporaine, catálogo, 13 - 27 de noviembre 1979, Metz, Francia.
15. Musique plus, Institut de Musicologie, catálogo, mayo 1978, París, Francia.

III. 1980-1995

1. L´Itinèraire: Mutations Instrumentales 1, Centre Georges Pompidou, afiche, 5 de mayo 1980, París, Francia.
2. IRCAM: Systemes Personnels et Informatique Musicale, Centre Georges Pompidou, programa, 11 - 13 de octubre 1986, París, Francia.
3. Jornadas 1995 de Música Electroacústica, Núcleo de Música Nueva de Montevideo, programa, 28 de marzo 1995, Montevideo, Uruguay.
4. IV Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea, Conservatorio Nacional de Música, Departamento de Investigación, creación y difusión musical, Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, programa, 15 de junio 1990, Quito, Ecuador.
5. Centre de Recherches et de Formation Musicales de Wallonie, Théâtre de la Place, programa, 30 de octubre 1991, Wallonie, Bélgica.
6. Auf der suche nach der verlorenen welt, Kammerorchester Schloss Werneck, programa temporada noviembre 1992 – marzo 1993, Werneck, Alemania.
7. I Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea, Conservatorio Nacional de Música, Departamento de Investigación, creación y difusión musical, Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, programa, abril 1987, Quito, Ecuador.
8. *INTENSALTURA*, coreografía de Marcelo Murriagui, música: Mesías Maiguashca, Teatro Prometeo, programa, agosto - septiembre 1990, Quito, Ecuador.
9. Carta de Marcelo Murriagui a Mesías Maiguashca sobre la coreografía *INTENSALTURA*, 18 de septiembre 1990, París, Francia.
10. RegenWald Konzert, instalación sonora de Mesías Maiguashca, Feshalle Neubaukirche Wurzburg, programa, 26 de marzo 1993, Wurzburg, Alemania.
11. New Music Concerts: Robert Aitken artistic director, programa temporada 1992-93, Toronto, Canadá.
12. Perspectives du XXème Siecle, Radio France Concerts, programa, 15 de marzo 1980, París, Francia.
13. *¡AYAYAY!*, coreografía de Marcelo Murriagui – música: Mesías Maiguashca, Compañía Nacional de Danza, programa, 1982, Quito, Ecuador.
14. INA-GRM, Radio France, Grand Auditórium de Radio France, programa, 28 de marzo 1992, París, Francia.
15. Festival Lucero, programa, 11 de julio 1992, París, Francia.
16. MULTIMEDIALE 3, ZKM Karslruhe, programa, 5-13 de noviembre 1993, Karlsruhe, Alemania.
17. Internacionales Musikinstitut Darmstadt, programa,1992, Darmstadt, Alemania.



IV. DISCOGRAFÍA 1

1. *Oeldorf 8,* Mesías Maiguashca y Grupo Oeldorf
Vinilo, 33rpm, grabación: WDR Colonia, Alemania
Coproducción: Grupo Oeldorf, Nea Musa, Fundación Hallo
Nea Mousa, Promotion Center for Contemporary Music
Holanda, 1975.

2. *ARS ELECTRONICA: BAND 1 – DIGITALE TRAUME*,
Gottfried Hattinger, Meter Weibel (Eds.)
Festival fur Kunst, Technologie und Gesellschaft, catálogo
Veritas-Verlag Linz, Austria, 1990.

3. *ENSAMBLE INTERCONTEMPORAIN,* varios compositores
Vinilo 33rpm, grabado en IRCAM París, Francia
Sello discográfico: IRCAM, Francia, 1986.

V. ENTREVISTAS

1. Diálogo Mesías Maiguashca con Fabiano Kueva,
10 min. 2012.
2. Diálogo Mesías Maiguashca con Oído Salvaje,
Realización Gonzalo Vargas M.
Contenido parte del DVD *Boletín y elegía de las mitas*
18 min. 2009.

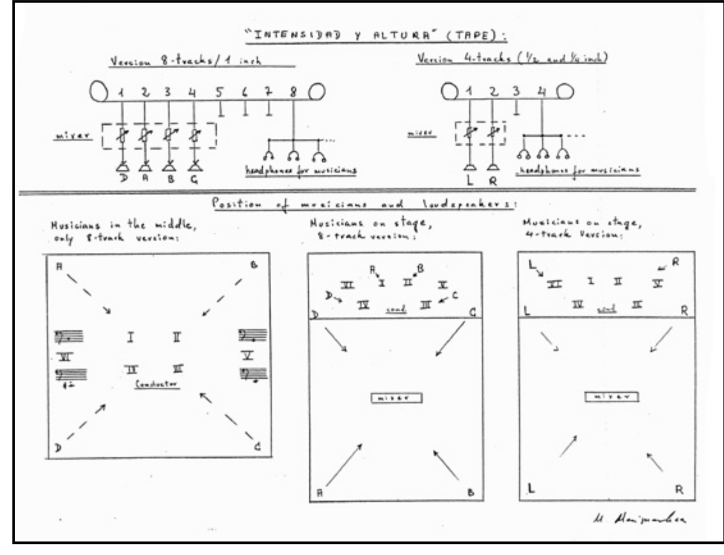


Diagrama técnico de la obra *Intensidad y Altura*, 1979.

VI. 1978-1994

1. Musique Plus, Institut de Musicologie, afiche, mayo de 1978, París, Francia.
2. Neue Musik am Gymnasium Gernsbach, afiche, noviembre 1988, Gernsbach, Alemania.
3. IV Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea, Conservatorio Nacional de Música, Departamento de Investigación, creación y difusión musical, Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, afiche, junio 1990, Quito, Ecuador.
4. L´Itinèraire: L´Instrument et L´Electronique, Theatre Èdouard-VII, afiche, junio 1979, París, Francia.
5. Mesías Maiguashca, afiche, 1994, Atenas, Grecia.
6. ASPEKTE: 16 Internationales Festival Zeitgenossicher Musik, afiche, mayo 1992, Salzburgo, Austria.
7. Música de Nuestro Tiempo: Mesías Maiguashca un retrato, Auditorio Colegio de Arquitectos, afiche, marzo 1987, Quito, Ecuador.
8. Donaueschinger Musiktage 88, catálogo, 14-16 de octubre 1988, Donaueschingen, Alemania.
9. Ensemble Aventure Freiburg: Lateinamerika – Tage der Neuen Musik, programa, 30-31 de octubre 1992, Freibrug, Alemania.
10. Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador 34º Aniversario, Teatro Nacional Sucre, programa, 13-14 de diciembre 1990, Quito, Ecuador.
11. Kasseler Musiktage: musik und documenta, catálogo, 9-13 de septiembre 1987, Kassel, Alemania.
12. IGNM Weltsiktage 87, catálogo, octubre-noviembre 1987, Colonia, Bonn, Frankfurt, Alemania.
13. Synthèse: 24eme Festival Internacional de Musique Electroacustique de Bourges, programa, 4 de junio 1994, Bourges, Francia.
14. Centre de Recherches et de Formation Musicales de Wallonie, catálogo 1991, Wallonie, Bélgica.
15. Tage für Neue Musik 1995, Kulturzentrum Zehntscheue, programa, 29 de abril 1995, Rottenburg, Alemania.
16. 19 Rencontres Internacionales Musique Contemporaine Metz, catálogo, 15-18 de noviembre 1990, Metz, Francia.
17. 16 Rencontres Internacionales Musique Contemporaine Metz, catálogo, 19-22 de noviembre 1987, Metz, Francia.
18. Classiques du XXème Siècle 1994, Societe Luxembourgeoise de Musique Contemporaine, programa, 9-16 de diciembre 1994, Luxemburgo.

VII. 1992-2007

1. Kammerkoncert 8, Philharmonisches Orchester Freiburg, programa, 20 de junio 2004, Friburgo, Alemania.
2. Programm 3, Mesías Maiguashca y Manuel Cholango, programa, c. 1996, Friburgo, Alemania.
3. *Una noche de sonidos y video*, Asociación Humboldt, programa, 5 de mayo 1999, Quito, Ecuador.
4. Neue Musik 2005, Kunst-Station, programa agosto-diciembre 2005, Colonia, Alemania.
5. 15 Jahre SurPlus: Musik aus Ecuador, Ensemble SurPlus fur Neue Musik, postal, 20 de diciembre 2007, Friburgo, Alemania.
6. Sexto Concierto: Música para un Nuevo Siglo, Semana de Cuenca para la Música Contemporánea, programa, c. 2004, Cuenca, Ecuador.
7. Jornadas 2000 de Música Electroacústica, Núcleo de Música Nueva de Montevideo, programa, 17 de mayo 2000, Montevideo, Uruguay.
8. Komponisten an der Musikhochshule, Musikhochshule Freiburg, programa, 3 de julio 2002, Friburgo, Alemania.
9. HORIZONTE, Institut fur Neue Musik der Staatlinchen Hochshule fur Musik Freiburg, programa, 11 de mayo 1992, Friburgo, Alemania.
10. *Mesías Maiguashca Die Feinde*, ZKM Karlsruhe, programa, 31 de octubre 1997, Karlsruhe, Alemania.
11. Carré: Le partage des voix, Centre Nacional D´Art Contemporain de Grenoble, programa, c. 1995, Grenoble, Francia.
12. Maiguashca, Feedback Studio Verlag Koln, catálogo, c. 2000, Colonia, Alemania
13. XXXII Stagione 1999 Torino e Regione – Quarto Concerto, Rivoli Castello, programa, 1 de julio 1999, Turín, Italia.
14. Seligenstadter Klosterkonzerte: Orgelkonzert, programa, 27 de octubre 2001, Seligenstad, Alemania.
15. Ecuador EXPO 2000: Mesías Maiguashca, programa, c. 2000, Hannover, Alemania.
16. Neue Musik: Orgel-Mixturen, Kunst-Station, programa, 6 de noviembre 2005, Colonia, Alemania.

VIII. 1990-2009

1. Faszination Musik - Portratkonzert: Mesías Maiguashca – Reading Castaneda, SWR Kammerkonzerte, afiche, 17 de febrero 2002, Friburgo, Alemania.
2. GEMART Ensemble: Visionen: TAGE FUR KLANG UND BEWEGTE VISUELLE KUNST, afiche, 23 de octubre 2009, Hanovver, Alemania.
3. I Encuentro Internacional: La computadora y la Música, catálogo, Instituto Nacional de Bellas Artes, marzo-abril 1992, México D.F., México.
4. World Music Days, catálogo, 13-22 de septiembre 1991, Zurich, Suiza.
5. EXPOSITIONS: concert, auditórium du Magazín – Centre Nacional D´Art Contemporain, programa, 28 de marzo 1999, Grenoble, Francia.
6. PRO musica nova, Radio Bremen, programa, abril – mayo 1998, Bremen, Alemania.
7. Beiheft zu Internationalen Ferienkuersen fur Neue Musik Darmstadt 1992: 605K in Darmstadt, catálogo, 1992, Darmstadt, Alemania.
8. Musiikin Aika – Time of music, catálogo, 18 - 25 de julio 1990, Viitasaari, Finlandia.
9. VI Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea, Conservatorio Nacional de Música, Departamento de Investigación, creación y difusión musical, Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, catálogo, 26-30 de junio 2000, Quito, Ecuador.
10. Musik ZKM, Zentrum fur Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, programa, 7-9 de junio 2002, Karlsruhe, Alemania.
11. MUSICA VIVA KONZERT, Bayerischer Rundfunk, programa 1990-91, Munich, Alemania.
12. Muzik Unserer Zeit: Janus Ensemble Karlsruhe, programa, 6 de mayo 2001, Karlsruhe, Alemania.
13. 20 International Bartók Festival, programa, 10 - 21 de julio 2004, Budapest, Hungría.
14. Musik uns Akustik ZKM, Zentrum fur Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, catálogo 1991-95, Karlsruhe, Alemania.



Afiche *Mesías Maiguashca un retrato*, conferencia, Quito, 1987.

VI. 1978-1994



VII. 1992-2007



VIII. 1990-2009





IX. 2001-2013



X. 1999-2013



XI. DISCOGRAFÍA 2

IX. 2001-2013

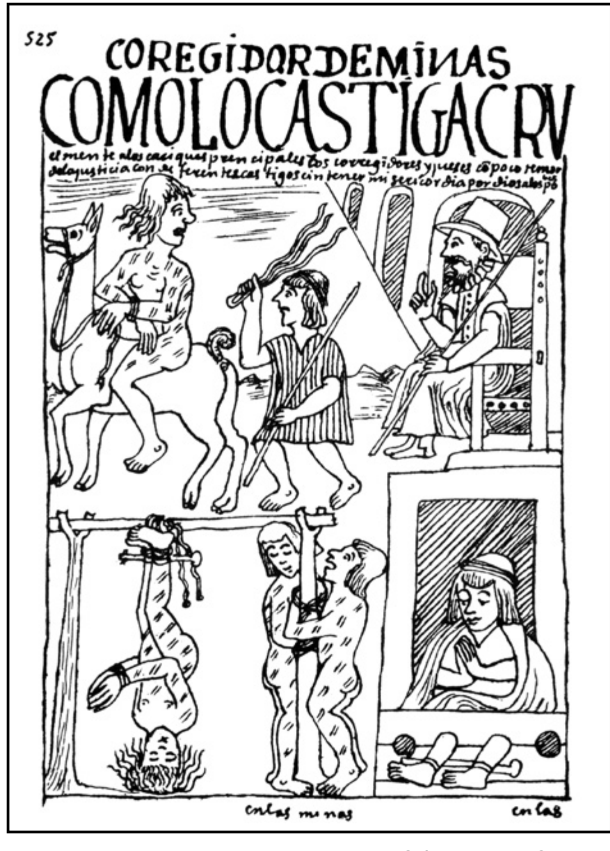
1. Grandes Compositores Ecuatorianos: Mesías Maiguashca, Cámara de Comercio de Quito, Auditorio Las Cámaras, afiche, marzo-julio 2001, Quito, Ecuador.
2. Laboratorio Internacional de Música Contemporánea, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, programa, octubre 25 – noviembre 6 de 2004, Bogotá, Colombia.
3. ENCUENTROS 2007 - Juan Campoverde coordinator, DePaul University School of Music, programa, 11 de mayo 2007, Chicago, E.U.A.
4. Jornadas 2008 de Música Electroacústica, Núcleo de Música Nueva de Montevideo, programa, 14 de mayo 2008, Montevideo, Uruguay.
5. Instrumente und Elekronik, Elisabeth-Schneider-Stiftung, programa, 14 de mayo 2004, Friburgo, Alemania.
6. VorEcho, Institut fur Neue Musik der Hochshule fur Musik Freiburg, programa, 29 de noviembre 2007, Friburgo, Alemania.
7. KlangWERK 5: Veranstaltungsreihe Neue Musik, Profectio, programa, 20 de noviembre 2005, Friburgo, Alemania.
8. Komposition uns Musikwissenschft in Dialog: Mesías Maiguashca, afiche, 23 de abril 2010, Colonia, Alemania.
9. COMPUTING MUSIC III: Algorthmic Realtime Signal Processing, Initiative Musik und Informatik Koln, programa, 25-26 de noviembre 2005, Colonia , Alemania.
10. Ensemble Aventure, programa, 2010, Friburgo, Alemania.
11. *La Escala Prevalece*, Arte Actual FLACSO, postal, 5 de abril 2011, Quito, Ecuador
12. *En memoria de Wilson Hallo…*, Conservatorio Nacional de Música, programa, 26 de mayo 2006, Quito, Ecuador.
13. Mesías Maiguashca: La Celda, Sociedad Filarmónica de Quito, Teatro Nacional Sucre, programa temporada 2005, 15 de septiembre 2005, Quito, Ecuador.
14. Tres compositores marcados por el Di Tella: Gabriel Brncic, Alcides Lanza, Mesías Maiguashca, Centro Cultural Parque de España, Teatro Príncipe de Asturias, programa, 26 de junio 2011, Rosario, Argentina.
15. XXXII Internacional Contemporary Music Festival Moscow 2010, programa otoño 2010, Moscú, Rusia.
16. Tasten 10: Festival zeitgenossischer Klaviermusik, C. Bechstein Centrum Dusseldorf, programa, 11-19 de septiembre 2010, Dusseldorf, Alemania.
17. 5 ESTRENOS: Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, Auditorio Iglesia Luterana, programa, 15 y 16 de noviembre 2011, La Paz, Bolivia.
18. TRAUM klange, Kunst-Musik, programa, 6 de junio 2011, Colonia, Alemania.

X. 1999-2013

1. XV Festival Latinoamericano de Música, afiche, 16-25 de mayo 2008, Caracas, Venezuela.
2. *Boletín y elegía de las mitas*, Teatro Nacional Sucre, afiche, 25-27 de octubre 2007, Quito, Ecuador.
3. TAGE FUR LIVE-ELEKTRONISCHE MUSIK BASEL, afiche, febrero-marzo 1999, Basel, Suiza.
4. SurPlus ensemble fur neue musik,: El Tiempo Mesías Maiguashca, E-Werk Freiburg Hallen fur Kunst, afiche, 15 de diciembre 1999, Friburgo, Alemania.
5. *Mesías Maiguashca: Del cazador de espíritus al sapo de Stanley Hook*, Teatro México, afiche, 21 de octubre 2010, Quito, Ecuador.
6. 7 FESTIVAL FFF, Central Dogma, Parque Luis A. Martínez, afiche, 15 de febrero 2010, Ambato, Ecuador.
7. Rendez-Vous Musique Nouvelle 4, programa, 12-14 de noviembre 1999, Forbach, Francia.
8. PIANO + Musik fur Klavier uns Elektronik, ZKM, Institut fur Musik und Akustik, prgrama, 6 de noviembre 2005, Karlsruhe, Alemania.
9. Cinco Grandes Compositores Ecuatorianos, Asociación Humboldt - Centro Goethe, programa, enero-marzo 2001, Quito, Ecuador.
10. Klangspuren Festival Zeitgenossischer Musik, catálogo, agosto-septiembre 2011, Schwaz, Austria.
11. K.O. ENSEMBLE: Mesías Maiguashca y LIEM, Auditorio del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, programa, 20 de marzo 2006, Madrid, España.
12. ECLAT Festival Neue Musik Stuttgart, SWR 2, catálogo, 4-8 de febrero 2009, Stuttgart, Alemania.
13. *Sonoridades en Construcción*, Arte Actual FLACSO, catálogo, octubre-noviembre 2007, Quito, Ecuador.
14. Hochshule fur Musik Freiburg, programa, 11 de noviembre 2005, Friburgo, Alemania.
15. Hochshule fur Musik Freiburg, programa, 3 de noviembre 2010, Friburgo, Alemania.
16. ORGEL-MIXTUREN Festival, Kunst Station, programa, 9-15 de octubre 2010, Colonia, Alemania.
17. Festival Música Viva: Música Académica Contemporánea de la Red de Compositores Ecuatorianos, catálogo, 21-25 de marzo 2011, Ecuador.
18. Música Viva 2012: Festival de Música Académica Contemporánea, catálogo, septiembre 2012, Ecuador.
19. *Mesías Maiguashca: La Canción de la Tierra*, Fundación Teatro Nacional Sucre, Fundación Museos de Quito, Palacio de Cristal Centro Cultural Itchimbia, programa, 21 y 22 de junio 2013, Quito, Ecuador.

XI. DISCOGRAFÍA 2

1. *Computer Music Currents 5*, varios artistas, CD, WERGO, 1990, Alemania.
2. *Mesías Maiguashca*, CD, Producciones Mañana, 1994, Alemania.
3. *Mesías Maiguashca: Reading Castañeda*, CD, ZKM – WERGO, 1997, Alemania.
4. *Feedback Studio Köln 2*, varios artistas, CD, Feedback Studio, 2001, Alemania.
5. *Orgelmusik unserer Zeit*, varios artistas, CD, Ars Musik, 2004, Alemania.
6. *16 Kultur Tage*, varios artistas, CD, Sudliche Weinstrasse, 2005, Alemania.
7. *Colección SUMAK: SurPlus Contemporáneos*, varios artistas, CD, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 2008, Ecuador.
8. *UIO-BOG Estudios sonoros desde la región andina,* Mayra Estévez, libro – CD, Centro Experimental Oído Salvaje, 2009, Ecuador - Colombia.
9. *Klänge schreiben: Die Transkriptionsproblematik electroakustischer Musik*, Marcus Erbe, libro, Verlag Der Apfel, 2009, Alemania.
10. *REDCE Vol. 1*, varios artistas, CD, Red de Compositores Ecuatorianos – Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, 2010, México.
11. *Mesías Maiguashca: Boletín y elegía de las mitas*, DVD, Centro Experimental Oído Salvaje, 2010, Ecuador.
12. *Poesía mano a mano*, varios artistas, CD, Centro Experimental Oído Salvaje, 2011, Ecuador.
13. *Lado B. Nuevos encuentros sonoros 2010-2011*, varios artistas, Fundación Espacio Cero, 2011, Colombia.



Fragmento de *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, Felipe Guamán Poma de Ayala, c.1615.





LECTURAS DEL COMPOSITOR

1. *SEXUS, PLEXUS, NEXUS*, Henry Miller, Le libre de Poche, 1976, Francia.
2. *El Aleph*, Jorge Luis Borges, Editorial Emecé, 1963, Argentina.
3. *Die Lehren des Don Juan*, Carlos Castaneda, Fischer Taschenbuch Verlag, 1973, Alemania.
4. *Journey to Ixtlan: The Lessons of Don Juan,* Carlos Castaneda, Washington Square Press, 1972, E.U.A.
5. *El Indio cerebro y corazón de América, incorporación del indio a la vida nacional,* Segundo Maiguashca, Offsetec, reedición 1991, Ecuador.
6. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, Felipe Guamán Poma de Ayala, Biblioteca Ayacucho, 1980, Venezuela.
7. *Poesía hasta hoy 1949-2008*, Jorgenrique Adoum, Ediciones Archipiélago, 2008, Ecuador.
8. *QHAPAQ ÑAN, la Ruta Inca de la Sabiduría,* Javier Lajo, Abya Yala, 2006, Ecuador.

TALLERES

¿Existe una sintaxis musical?

Mesías Maiguashca, compositor
(Ecuador – Alemania)
8 y 9 de julio



En el lenguaje, la sintaxis estudia las formas en que se combinan las palabras para formar estructuras superiores de comunicación. ¿Es aplicable este concepto a la música? Seguramente no, si lo interpretamos literalmente. Pero la sintaxis nos ofrece varios elementos formales para estructurar lo que podríamos llamar un "discurso musical".

Taller junto a músicos de diferentes formaciones que concluyó en una sesión de improvisación sonora en la sala educativa de la muestra *Los sonidos posibles*.

www.maiguashca.de

Introducción al audio hacking y Arduino

José Urgilés, compositor
(Ecuador)
26-30 de agosto



Taller que abordó conocimientos sobre *audio hacking*, *circuit bending* y electrónica. Además, prácticas con Arduino como plataforma de hardware libre para la interconexión de varios dispositivos hacia computadores y su uso para prácticas de arte sonoro y experimentación musical creativa y versátil.

El taller concluyó con la construcción íntegra de un sintetizador analógico.

www.redce.org

Video / Sonido / Seres vivos: programación artística audiovisual

Kuai Shen Auson, artista e investigador
Paúl Rosero, artista
(Alemania – Ecuador)
13–16 agosto



Taller con una perspectiva multidisciplinaria que mezcló investigación científica, uso de tecnología y teoría del arte. Desarrollado junto a artistas visuales, músicos, biólogos, experimentadores de la imagen, el sonido y amantes de la naturaleza, exploró las relaciones entre organismos del medio ambiente y su posible integración en proyectos artísticos de carácter híbrido.

www.kuaishen.tv
www.paulrosero.com

Escucha y representación / Plástica Sonora

Mauricio Bejarano, artista y académico
(Colombia)
2-6 de septiembre



A partir de la escucha, el reconocimiento y el registro del ambiente y su representación, el contenido central del taller fue el paisaje –entorno– sonoro de Quito y las relaciones que la comunidad establece con él. Los ejercicios y las reflexiones del taller atravesaron los siguientes ejes conceptuales: *recordar, recorrer, escuchar, registrar, representar, componer, sonar, enseñar.*

El taller concluyó con la creación –composición– de varias obras sonoras a partir de la ciudad de Quito como materia sonora.

www.electrocd.com/en/bio/bejarano_ma

1950-1970
Ángel Jiménez
Luis Humberto Salgado
Enrique Espín Yépez
Claudio Aizaga
Gerardo Guevara

1980-2000
Milton Estévez
Arturo Rodas
Diego Luzuriaga
Pablo Freire
Jorge Campos
Juan Campoverde
Julián Pontón
Juan Esteban Valdano
Gustavo Lovato
Williams Panchi
Mauricio Proaño

2000-2013
Eduardo Flores
Jorge Oviedo
María Cristina Breihl
Lucho Enríquez
Rafael Subía
José Urgilés
Christian Proaño
Julián Quintero
Christian Mejía

COLECTIVOS
RedCe (Red de Compositores Ecuatorianos)
Centro Experimental Oído Salvaje
Colectivo Central Dogma
Red Ruidistas

EUROPA
Darmstadt
Donaueschingen
L´Itineraire

Olivier Messiaen
Karheinz Stockhausen
Mauricio Kagel
Iannis Xenakis
Mathias Spahlinger
Helmut Lachenmann

LATINOAMÉRICA
Julián Carrillo
Silvestre Revueltas
Conlon Nancarrow

Ana María Romano
Cergio Prudencio
Sergio Santi
Juan María Solare

CLAEM – INSTITUTO DI TELLA
Alberto Ginastera
Edgar Valcárcel
César Bolaños
Alberto Villalpando
Mario Kuri Aldana
Marlos Nobre
Oscar Bazán
Alcides Lanza
Eduardo Kuznir
Graciela Paraskevaídis
Coriún Aharonián

MAIGUASHCA



LA CANCIÓN DE LA TIERRA (2011 - 2012)

Mesías Maiguashca



Palacio de cristal del Centro Cultural Itchimbía, Quito. Foto: Gonzalo Vargas M.

El antecedente

La *Canción de la Tierra* de Gustav Mahler (1860-1911), compuesta entre 1907 y 1909, es para mí una de las obras más conmovedoras de la música europea. Una de sus características es el aire de melancolía y fatalismo que permea la obra. ¿Un presagio? En 1914 estalla la I Guerra Mundial.

Una *Canción de la Tierra* creada en el "nuevo mundo", como se suele llamar a nuestro continente, debe necesariamente sonar de manera diferente. Me propuse componerla.

A mi edad, el problema religioso empieza a ser urgente. En la peregrinación que consiste la vida, he perdido contacto primero con el catolicismo y luego con religiones institucionalizadas. Tampoco he podido identificarme con otras creencias, orientales u occidentales. No he podido acercarme a nuestros saberes ancestrales de una manera sistemática. Pero hay varios principios de éstos que, literalmente, me suenan bien. El cristianismo tradicional ha hecho del hombre "el centro", el "dueño de la creación". El mundo está a su servicio. Nuestros saberes ancestrales hacen del hombre más bien parte integrante de la creación. El hombre está al servicio de ella. Esa es una perspectiva que comprendo mejor.

La comunicación mística acerca al hombre al Todo. La representación de ese Todo es diferente según la creencia. El adorar al Sol es una práctica antigua, también nuestra. Nuestra Tierra no tiene energía propia, la recibe del Sol. El Sol es nuestro dador inmediato de vida. El adorar al Sol me parece absolutamente coherente. Me he propuesto hacerlo con esta experiencia musical.

¿Una *Canción de la Tierra*? Para ser más preciso: una *Canción de la Tierra del Mundo Andino*. ¿Qué mundo andino? ¿El de ayer? ¿El de hoy? ¿El de nuestros antepasados? ¿El contemporáneo nuestro?

Sabemos bien que nuestra historia no se inicia con el "descubrimiento y conquista" del continente. Sabemos también que el "descubrimiento y conquista" dieron paso a una superposición de culturas que llevó a lo precolombino al borde de su destrucción y desaparición. La filosofía, la religión y las formas de vida europeas pasaron a ser "el patrón de la vida americana" y lo siguen siendo, en gran parte.

Pero existe una manera andina de percibir el mundo, la cual se diferencia en muchos aspectos de una manera europea de percibir el mundo. No me siento competente para describirla, menos aún, explicarla. ¿Será posible hacerla sonar?

La visión

La cosmovisión andina nos habla de tres mundos: el de arriba o *Hanan-Pacha*, el de aquí o *Kay-Pacha* y el de abajo o *Uku-Pacha*. Nos habla también del tránsito temporal del ser humano entre ellos, ciclo que al repetirse continuamente formaría un proceso representable como una onda o su contraparte, una vibración (ver gráfico).

Los científicos nos hablan, por otra parte, de un *big-bang* generador de un universo que se expande y que al momento sigue expandiéndose. Hay hipótesis que postulan que el Universo en algún momento dejará de expandirse y comenzará a contraerse, claro está, en escalas astronómicas de tiempo.

Me atrevo a pensar: ¿Terminará ese proceso de contracción en un punto de contracción máxima, que provocaría un siguiente *big-bang*? ¿Seguirán a éste una nueva expansión y una nueva contracción que culmine en el siguiente *big-bang*? Ese proceso al repetirse continuamente formaría un proceso representable como una onda o su contraparte, una vibración.

El gráfico, basado en los dibujos 14 y 15 del libro *Qhapaq Ñan* de Javier Lajo (Editorial Abya Yala, 2006), muestra a la serpiente de dos cabezas *Amaru-Chokora* diseñando un período de la vibración producida por el movimiento del *Kay Pacha* al *Uku Pacha*, al *Hanan Pacha* y de retorno al *KayPacha*, según la cosmovisión andina. También podría ser interpretado como el tránsito de un punto de contracción máxima (*bing-bang*) a un punto de expansión máxima y su retorno a un punto de concentración máxima. Especulación mía: ¿la vibración como *alfa y omega*? Como músico me parece primeramente una teoría plausible, luego, una visión hermosa.

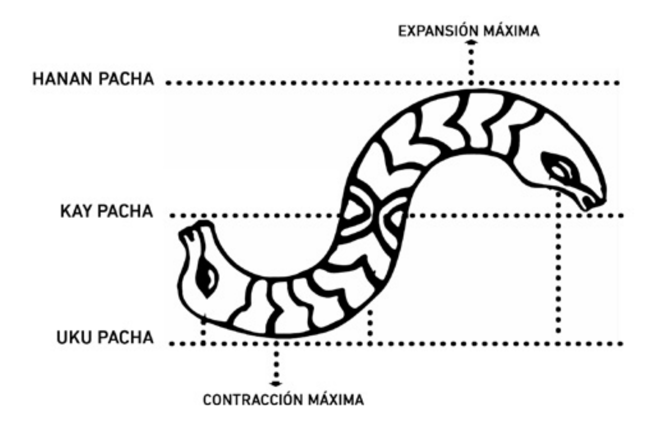


Gráfico basado en los dibujos 14 y 15 del libro *Qhapaq Ñan* de Javier Lajo, Ed. Abya Yala, 2006.





















La experiencia musical

La Canción de la Tierra es una secuencia de las siguientes canciones:

Canción del Ser
Canción del Ruido Cósmico
Canción del Hanan-Pacha
Canción de Illapa
Canción del Kay-Pacha
Canción del Viento
Canción de la Papa Chuna
Canción de los Guacamayos
Canción del Páramo
Canción de las Cosas Pequeñas:
- ***Canción de la Mariposa***
- ***Canción del Eco***
- ***Canción de la Guitarra***
- ***Canción del Cardo***
- ***Canción del Huiragchuro***

Canción del Estar
Canción del Agua
Canción del Uku-Pacha
Canción de la Cordillera
Canción del Huamán
Canción del Paisaje Seco
Canción del Granizo
Canción del Kwichi
Canción del Amanecer, que nos recordará un cántico sagrado precolombino, probablemente una plegaria al Sol. Lastimosamente el texto original en kichwa no ha podido ser localizado. Sobre este cántico sagrado kichwa sobrepuso el colonizador, ya en los primeros años de su dominación, el texto cristiano en español "Salve, salve, gran Señora".

La Canción de la Tierra es un diálogo de los siguientes elementos sonoros:

La Orquesta de Instrumentos Andinos, con la que ya trabajé mi obra *Boletín y elegía de las mitas*, basada en el texto del poeta César Dávila Andrade, en 2007; la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito; el Coro Mixto Ciudad de Quito con 6 voces femeninas y 6 masculinas; una instalación electroacústica que, basándose en el fenómeno de las ondas estacionarias, hace que un escucha expuesto a "acordes" de ondas sinusoidales, al moverse, perciba cambios sutiles que no escucharía si no se mueve. Este hecho constituye una invitación al público a escuchar el concierto desplazándose a su gusto por la sala, pero claro, también buscando periódicamente puestos fijos para descansar.

Además, una construcción a la manera de un tótem, creada por Gabriel Maiguashca, consistente en un objeto de madera suspendido por resortes en una estructura metálica. Este enorme móvil sonoro vibrará libremente al ser "empujado". Lo complementaran dos grupos de objetos sonoros,

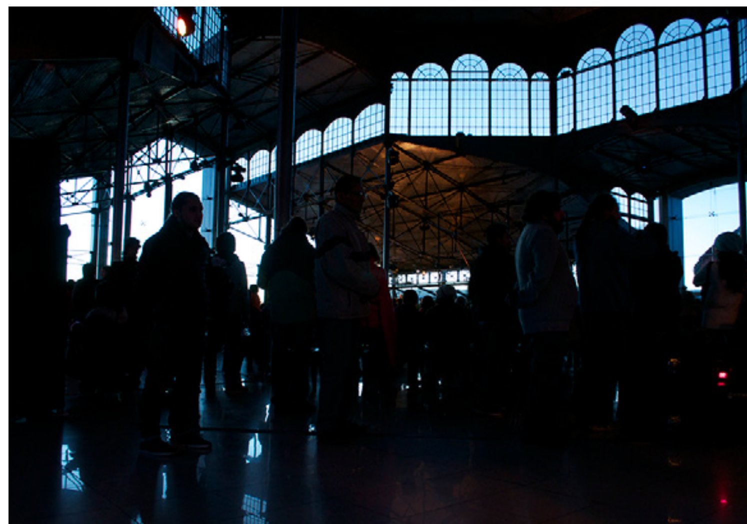
uno de madera y otro de metal. Jorge Oviedo tendrá la dirección musical.

La fecha propicia para su interpretación: 21 y 22 de junio, en que se celebra la fiesta andina del Sol, el *Inti Raymi*. El lugar de su ejecución: el llamado Palacio de Cristal del Centro Cultural Itchimbia, situado en la colina del mismo nombre con una impresionante vista panorámica de 360 grados y estructura transparente, colina que se cree fue sagrada para nuestros antepasados. El concierto se desarrollará de 5 a 6 de la madrugada, para saludar la salida del *Inti*.

Dedico esta composición a mi madre.

Quito, mayo de 2013









Concierto *La Canción de la Tierra,* Quito, 2013.
Fotos: Pablo Jijón y Sven Hinz.



CD: Cello in my life

Morton Feldman escribió su célebre ciclo de cuatro obras Viola in My Life hacia el año 1970. Fue dedicado a Karen Philips, violista norteamericana (¿su musa?). La presente colección Cello in My Life, de mi autoría, fue escrita entre 1972 y 1993. *Cherchez la femme!*[1] No será difícil: se trata de Gabriele Schumacher, cellista, a quien me une una amistad de más de cuarenta años. Fruto de esa amistad han sido dos hijos, hasta el momento dos nietos y varias obras que incluyen al Cello como instrumento protagonista, cinco de ellas presentes en esta colección:

1. Ejercicios (Übungen)
Para cello y sintetizador, 14:00
08c/1972-73
El sonido del cello es transformado en vivo por el sintetizador AKS, creando una polifonía de colores que van desde el ruido hasta un gliss. de armónicos naturales.
Sintetizador: Mesías Maiguashca

2. Lindgren
Para cello y cinta magnética, 13:15
12/1976
Invención-melodrama a dos voces: La voz del "ayer" (cinta magnética) incita a la voz del "hoy" (el instrumento) a la reminiscencia. La voz del "hoy" sucumbe progresivamente a la voz del "ayer" más allá de un posible retorno. ¿Una alegoría de la locura?

3. ...con la misma intensidad... (...unvermindert weiter...)
Para cello y acordeón, 10:47
33b/1993
"...continúan los combates..." nos dice el locutor de noticias. Por ejemplo en Bosnia, entre 1991 y 1995. Con lenguaje pulido y con la mejor calidad de sonido y de imagen nos hace saber la televisión que el hombre (otra vez) se ha vuelto lobo del hombre.
Acordeón: Volker Rausenberger.

4. El atrapador de espíritus (The Spirit Catcher)
Para cello y electrónica, 10:50
34/1993
Una de las seis composiciones que conforman el ciclo *Reading Castañeda*. Cinco espectros inspirados en objetos sonoros de metal proveen el material melódico-armónico a la composición.
Electrónica: Mesías Maiguashca.

5. FMelodies II
Para cello, percusión y sonidos de computador, 26:51
18/1983-84
Filtros que procesan espectros producidos por modulación de frecuencia (FM) crean un mundo sonoro cuidadosamente calibrado entre lo *armónico* e *inarmónico.*
Percusión: Peter Klinkenberg.

Cello: Gabriele Schumacher.

Mesías Miaguashca
Friburgo, agosto 2013



1 En castellano: *Busque a la mujer*.



DVD: Obras en video y registros

1.VIDEOMEMORIAS
Mesías Maiguashca y Bernard Geyer
33:30, formato original programación MIDIBOX
para computador ATARI ST
Con textos de la novela SOLARIS de Stanislaw Lem
24b/1988-1989

2. Primer cuarteto de cuerdas
Mesías Maiguashca
Interpretado por Cuarteto Pellegrini en Friburgo, Alemania, 2008
11:44, formato original DV
01/1964

3. ...es schwingt...
Mesías Maiguashca y Gabriel Maiguashca
Video registro de instalación sonora
08:39, formato original DV
69/2011

4. LA CELDA
Teatro musical basado en el cuento
"El milagro secreto" de J.L. Borges,
la Miniópera "Die Feinde" de Mesías Maiguashca
y 3 secuencias de video de Tamás Waliczky
45/2002
Actuación: Christoph Baumann
Dirección general: Mesías Maiguashca
Montaje video: Aljoschca Hofmann
Técnica: Teatro Sucre
Presentación: Teatro Sucre, 15-09-2005
con el apoyo de Sociedad Filarmónica de Quito
04:53 (fragmento), formato original DVD

5. EL ALEPH
Mesías Maiguashca y Gonzalo Vargas M.
A partir del cuento de Jorge Luis Borges
22:00, formato original Bluray
2009

6. EL SER (Merdingen)
Gabriel Maiguashca
Video registro de instalación sonora
Técnica audio: Mesías Maiguashca
Video: Carlos Poete
08:00, formato original DV
2012

7. Entrevistas
-Diálogo Mesías Maiguashca con Fabiano Kueva,
10:00, 2012
-Diálogo Mesías Maiguashca con Oído Salvaje,
Realización Gonzalo Vargas M.
Contenido parte del DVD "Boletín y elegía de las mitas"
18:00, 2009

8. Extras



















WWW.PIXELMONO.COM